

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A DISTRAÇÃO DO PINTOR:
NOS LIMITES DO RETRATO**

MAFALDA SALEMA DE OLIVEIRA MARTINS

Trabalho de Projeto
Mestrado em Pintura

Trabalho de Projeto orientado pela Professora Doutora Isabel Sabino

ANO 2018

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Mafalda Salema de Oliveira Martins, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulado “A Distração do Pintor: nos Limites do Retrato ”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Mafalda d'Oliveira Martins

Lisboa, 25.10.2018

RESUMO

Devia ser permitido ao pintor deambular entre as suas telas, os seus modelos, sair de frente do cavalete de vez em quando para tomar o seu café e aprender a estar com outros. Contemplar distraidamente como quem se deixa encantar pela experiência do visível, da companhia de outros e do privilégio em poder abordar a excedência de um encontro. Esta dissertação pretende mostrar que a Pintura não convoca apenas um apelo à soma do visível mas a toda uma conjunção de percepções que podem ser englobadas na conjugação do verbo *estar*.

Especificamente, o diálogo intercalado no projecto artístico e na investigação científica aborda a vontade de uma aproximação a uma realidade quotidiana repleta de pessoas, sendo cada uma agente de transformação desse mesmo quotidiano. É uma aproximação que se traduz numa procura de discernimento exterior para em seguida dar lugar a um discernimento interior, através de uma conversa, de um encontro natural, utilizando o Retrato como uma forma de busca.

Para abrir espaço a este diálogo humano e pictórico, é necessário estabelecer algumas premissas. Tornar o pintor um bom anfitrião do seu espaço de trabalho, o *atelier* neste caso, tornar a sua pintura disponível ao erro, ao acidente e por isso, desvincular a ideia que precede a tela da intervenção na mesma, ou do modelo, dos juízos de carácter que possam preceder a conversa, contemplando o estado de *distração* como uma hipótese ou forma de sondar o imprevisível neste cenário activo. Percorre os limites da natureza inquisitiva do olhar que permitem reportar algo pictoricamente.

Por fim, surge a pergunta “o que é que esta pintura retrata?”. Será o modelo, o pintor, a conversa que se estende para a Pintura? Com o que é que se encontra este olhar que deambula e a mão que o acompanha e, mais relevante ainda, quando é que os chegam à conclusão de que a obra está acabada?

Palavras-Chave:

Diálogo, *Atelier*, Retrato, Distração, Terceira Entidade.

ABSTRACT

It should be permitted for a painter to wander around its canvases, its models, to get off the easel from now and then in order to take its coffee and learn how to be with others. To distractedly contemplate as one who lets him(her)self be charmed by the experience of the visible, by the company of others and by the privilege on being able to address the “exceedance” of an encounter. This dissertation aims to express that Painting does not only convey an appeal to sum up the visible data but it is an appeal for a representation of an entire conjunction of perceptions that might be entrapped in the conjugation of the verb “to be”.

More specifically, the dialogue interchanged between the artistic project and the theoretical investigation addresses a fundamental will that is the desire of approaching a crowded daily living reality in which every person is responsible for the transformation of that day and of its living. This is an approach that consists on looking firstly in an outward direction so it can lead to a posterior better inward vision. It starts throughout a conversation, a natural encounter, using the Portrait as the mean to direct this look.

To open up space to this human and pictorial dialogue, we have to establish some premises. The painter has to become a good host of its workplace, the studio, and has to enable his paintings to be susceptible to an error, to an accident and, by doing so, the painter may untie the idea the he/she might have been carrying before from his/her intervention on the canvas; or the painter may untie the model from the previous character judgment he/she might have built prior to the portrait session; Finally, by separating these possible prejudices, the painter ends up submitting the possibility of using the state of distraction as a form of “probing” the unpredictabilities of this active scene. On doing this, the artist unravels the limits of the eye’s inquisitive nature, which is far unknown.

At last, a new question emerges: “what does this picture portray?”. Is it the model, the painter, or the conversation that is extended to the painting? Where do these wandering eyes and the hand that follows it meet and, more importantly, when do these two reach the conclusion that the work of art is finished?

Keywords:

Dialogue, *Atelier*, Portrait, Distraction, Third Entity.

AGRADECIMENTOS

Este projecto de trabalho é resultado da colaboração de várias pessoas que, com solicitude, interesse e entusiasmo, tornaram o espaço de *atelier* numa fonte de alegria e crescimento e permitiram descobrir novas dimensões do meu trabalho artístico que aqui se revelam. Quero demonstrar o meu profundo agradecimento e amizade à Ana Sofia Moura, ao António Sequeira Lopes, à Beatriz Lisboa, à Beatriz Roque Antunes, à Beatriz Roquette Ferreira, à Carlota Pinheiro de Mello, ao Pe. Clemilson, à Francisca Abecasis Correa, à Francisca Gomes, ao Francisco Cardoso de Menezes, ao Francisco Sotomayor, ao Gerardo Wemans, à Isabel Murteira, ao José Sotomayor, à Leonor Peixoto, à Maria Barreto Madeira, à Maria Botto, à Maria Costa, à Maria Dowens, à Maria Inês Alves, à Maria Luísa Capela, ao Ricardo Marcelino, à Rita Afonso, ao Rúben Lança e finalmente ao Vasco Lage. Por terem aceitado ou por se terem voluntariado em serem modelos e parte fundamental do meu trabalho.

Aos meus pais, Maria Margarida Salema d' Oliveira Martins e Afonso d'Oliveira Martins, pelo sempre disponível apoio e conselho.

Ao Professor Rui Serra, à Professora Ana Mata e ao Professor Pedro Saraiva por acompanharem o trabalho no seu processo e partilharem a sua valiosa opinião e entusiasmo.

Finalmente, à Professora Isabel Sabino pela forma interessada com que acompanhou este processo e sobretudo pela paciência e sabedoria com que o guiou.

ÍNDICE

Introdução - p.7

1. Corpo em expansão p.12

1.1 No Princípio - p.12

1.2 O Processo do Acto Criativo: o princípio, o corpo em expansão e a obra - p.15

1.3 A *vontade* e o *assunto* - p.18

1.4 A realidade concreta e indefinida - p.20

1.4.1 Sintomas - p.22

1.4.2 O Assunto - p.30

2. Faça-se! A construção do trabalho - p.34

2.1 Tudo começou - p.35

2.2 Pensamentos sobre o *atelier* - p.36

2.3 O *atelier* aberto - p.41

2.3.1 O pintor anfitrião - p.43

2.3.2 Sobre o pudor - p.44

2.4 Pensamentos sobre o modelo - p.45

2.4.1 Criatividade e Empatia - p.48

2.5 Heranças do Retrato - p.51

2.5.1 Últimas considerações - p.69

3. Segundo a distração - p.71

3.1 Sobre a distração - p.73

3.2 Sobre a percepção - p.74

3.2.1. Olhar com olhos de ver - p.82

3.2.2. O pintor que vê, o pintor que ouve - p.85

3.3 O segredo - p.87

3.3.1 O acidente - p.88

3.3.2 Extrair a figura do figurativo - p.90

3.4 Na verdade - p.93

3.5 A vitalidade da obra - p.94

3.6 A terceira entidade - p.96

Conclusão - p.98

Anexo (*As vítimas de maus retratos*) - p.103

Bibliografia - p.129

Índice de Ilustrações - p.132

Introdução

“O ensaio é a única forma literária que confessa, através da sua designação, que o acto precipitado a que chamamos escrita é, na verdade, um salto no escuro.”¹

Quando escrevemos sobre realidades tão voláteis como o processo criativo de uma pintura, de onde é que esta surgiu, de que vontades, a que necessidade veio esta tentar responder, estamos a realizar o exercício de tentar ordenar o inominável, que é a experiência sensorial e fenomenológica (as experiências incontáveis) onde reside processo, o aparentemente caótico mundo dos estímulos, do imprevisto. Estamos então a tentar formar uma ordem inserida numa lógica linguística que é, por defeito, uma lógica diferente da plástica.

Então, a dissertação que se erigiu como uma investigação paralela ao projecto artístico, que de projecto não tem muito, como já veremos, adquire as características de um ensaio. Não como um ensaio sobre a obra construída, mas como um ensaio de escrita sobre a mesma. Ao longo da dissertação vamos constatando que a linguagem que nela se vai formando, mais que uma linguagem comunicativa, é uma linguagem de propósito cognitivo. O que diferencia uma linguagem da outra é o facto de que, enquanto a primeira visa transmitir uma ideia já adquirida por um indivíduo para outro, a segunda visa discernir uma certa ideia enquanto constrói um discurso sobre ela. Vai excluindo do discurso o que não se coaduna com esta, mantendo então o que no discurso formulado melhor a reporta.

O foco essencial em que nos incidiremos prende-se com uma tentativa de clarificar o caminho entre o princípio do processo criativo, caracterizado pelo imperativo *faça-se!* e o momento final de desvinculação identitária entre o criador e a sua criação, o momento em que este lhe concede a liberdade, pois reconhece-lhe uma vitalidade, uma vida como objecto criado.

O processo do projecto aqui apresentado não seria a fonte desta investigação se não tivesse de uma forma natural começado a erguer questões que precisavam ser desenvolvidas, agora sim, no âmbito da escrita. O trabalho artístico começou de uma necessidade de aproximação a um quotidiano inundado de pessoas e de como cada uma, apresentando características tão diferentes, consegue ter uma influência distinta, quer no ambiente de trabalho, quer na progressão de um caminho de autoconhecimento. Uma coisa é clara: se a potência que nos leva a produzir um trabalho artístico é tão mais verdadeira quanto mais próxima da nossa realidade pessoal, e se esta

¹ CHESTERTON, Gilbert Keith - *Ficar na Cama e Outros Ensaio*s. Trad. Frederico Pedreira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016. P. 21.

realidade inicial é maioritariamente repleta de pessoas, então havia algo na natureza do confronto humano, na conversa, no *estar com*, que despertava um novidade pictórica. Será possível a Pintura pronunciar-se sobre esta matéria? Existe alguma maneira de formalizar a empatia? Como é que o gesto pictórico pode funcionar como extensão de uma conversa?

Face a estas questões iniciais, estabeleceu-se o Retrato como uma forma de pensar este confronto plasticamente, e a par destas sessões começaram a surgir reflexões num caderno mantido em *atelier*, intitulado como *Diário de Bordo*. Os temas aprofundados nesta dissertação surgem, na sua génese, deste diário. É por esta razão que podemos ver duas formas de discurso intercaladas - uma mais impessoal e assertiva (a que tenta dar respostas), outra extremamente pessoal e sugestiva (a que contempla e se questiona, sobretudo). Em relação às citações retiradas de outros autores, prevalece a escolha de traduzir todos os excertos ainda não traduzidos pela edição respectiva para a língua em que esta tese se apresenta, de modo a tornar a leitura mais fluida e clara.

Para melhor entender o caminho percorrido ao longo da elaboração desta série de 26 retratos, o contexto em que se insere e algumas realizações que se transformaram em critérios, ordenámos a investigação em três capítulos. O primeiro destina-se a compreender o esqueleto do processo criativo, bem como a possível explicação do surgimento das primeiras perguntas já aqui enunciadas. O segundo destina-se a distinguir as decisões tomadas na concretização do projecto em questão, fornecendo também uma perspectiva histórica na matéria do Retrato. O terceiro explora a ideia da distração como um critério erguido para melhor responder às questões já mencionadas e o que possivelmente caracteriza uma obra acabada. Agora aprofundamos um pouco mais o conteúdo que abordaremos em cada um destes capítulos.

Começamos pelo **Princípio**, título do primeiro capítulo. Aqui aprofundamos qual é a arquitectura do princípio de um acto criativo. Será que no *princípio foi o verbo*, como descreve S. João a Teoria da Criação (o primeiro acto criativo de todos) no Evangelho, ou será que existe uma vontade que o precede? Como nasce uma obra? Será que esta tem um fim, ou permanece como um corpo em expansão? O que borbulha no *nada* que precede o momento em que se decide *criar*, como se descreve essa anti-matéria? Destas questões levantam-se dois aspectos importantes, a vontade que habita o *nada* e obriga à acção e a necessidade da constituição de um assunto que faça a ponte entre esta e o mundo concreto, onde se torna possível materializar esta potência. O paralelo com a Teoria da Criação e a Hipótese do Acto Primordial de Georges Lemaitre estabelece vários pressupostos. O primeiro é de que no início não houve apenas um choque, mas um desejo de criar ou uma acumulação da *anti-matéria*, o que quer dizer que esta acção é continuada ou melhor, é um intercalar de acções. O segundo é que o corpo de trabalho se estabelece como um corpo em

expansão, tal qual a expansão das massas no Universo, dispersando-se em direcções opostas, encontrando nichos onde se vai consolidando isto é, a procura do trabalho não é uma conclusão mas uma dispersão, uma procura em vários recantos. Contudo, quando olhamos para a Teoria da Criação, percebemos que só na obra final de Deus que é o Homem é que conseguimos identificar as características do criador e da Sua vontade. Até lá a única coisa que existe é um conjunto de várias matérias isoladas a tentarem encontrar-se com esta vontade. Assim também sucede, de uma certa maneira, a expansão do corpo de trabalho deste projecto.

Seguidamente enumera-se das vontades os sintomas que, olhando para as obras que se finalizam, se fazem sobressair. São eles o sentimento impelidor ao *encontro*, como já mencionámos, e as preocupações a que a Revolução Tecnológica neste início de século desperta nesta matéria social. Como continuação destas duas vertentes nomeia-se então, como critério para a construção do projecto, a *submissão à realidade* como forma de contornar a alienação provocada pela desintegração do sujeito na acção quotidiana, fruto dos dispositivos tecnológicos que pode tem a seu dispor, a *interoperabilidade*, como a ferramenta para perceber as diferentes facetas do entorno em atelier e, finalmente, a *distração* como um elemento novo adicionado ao mecanismo da percepção que navega nestes dois primeiros critérios. É a novidade que distingue esta procura pictórica.

No capítulo **Faça-se!**, depois de se nomear o Desenho e a Pintura como os elementos catalisadores entre vontade e assunto, voltamo-nos para os aspectos mais práticos e concretos desta investigação. Iniciamos o capítulo com uma apreciação sobre o espaço do *atelier*, com a anunciação de que o “atelier ainda existe!”. Face a todas as novas formas de experienciar o acção criativa, ainda existe quem necessite de um espaço único, habitável, repleto de experiências condensadas, acumulações, um lugar comum a todas as experiências criativas. A especificidade do *atelier* de que falamos são as suas *portas abertas*. Segundo todos os critérios já enunciados no capítulo anterior, agora cria-se o espaço para que estes se tornem possíveis com um *atelier aberto*, um *artista anfitrião*, que ainda assim se preocupa com o pudor do seu processo criativo. Aprofundaremos em que é que consiste este pudor.

Posteriormente debruçamo-nos sobre o modelo. Em que é que difere um modelo tradicional, chamemos-lhe assim, de um modelo a que lhe é dada a liberdade de estar como quer? Sobre este tema será útil observarmos o exemplo antagónico de três artistas: Lucian Freud, Francis Bacon e Alice Neel. Estes mostram-nos como é que, sob contextos semelhantes surgem três formas tão divergentes de encarar um modelo e o confronto com o mesmo.

Com a preocupação da formalização da empatia, característica única do ser humano, terminamos esta apreciação sobre o modelo servindo-nos de algumas ideias do sociólogo Bajtin. Identificando três movimentos essenciais à empatia humana, este autor consolida o argumento de que “ser significa ser para o outro e através do outro, ser para si mesmo”².

Finalmente o capítulo encerra a investigação do processo inserindo uma perspectiva histórica sobre o Retrato. Divergindo de uma apreciação estilística para chegar mais ao encontro da intenção de cada artista nomeado, efectuar-se-á uma selecção baseada das obras que se destacam no seu *lugar poético* desde a Antiguidade Clássica até meados do séc. XX. Esta contextualização ou perspectiva ajuda-nos a entender quais as possíveis funções do Retrato na actualidade, quais as razões da sua prevalência.

No último capítulo **Segundo a distração**, aprofundamos uma investigação sobre os efeitos deste estado na percepção visual e auditiva, e de como este nos pode ajudar a entender melhor a natureza de um encontro, de uma conversa, de um confronto. A distração não é propositadamente produtiva, o que obriga o observador a despende de mais tempo para ir percepcionando o seu entorno. Este pode ser um mecanismo contemporâneo da experiência de uma acção que se impõe à produtividade constante que nos é imposta. Assim, jogamos com o “défice de atenção”, tema trazido pela evolução vertiginosa da tecnologia desde o séc. XX, e usamo-lo a favor do processo criativo, advogando a sua utilidade numa era em que é considerado como um problema. Alicerçando-nos nas publicações de Jonathan Crary e de James Elkins, elaboramos um conjunto de referências e autores que estes vão citando, que se pronunciam sobre esta temática.

Um dos pressupostos de que a distração é uma forma natural de recolha de informação vem do reconhecimento de que o nosso olhar é incontrolável e tem em si reflexos interessantes que nos levam a entender que a necessidade de representar rostos na pintura tem, antes de mais, uma origem natural do espírito inquisitivo do olho - este que procura primeiramente corpos e rostos, antes de analisar qualquer outra informação. Seguidamente incluímos a audição neste campo da percepção, reconhecendo a sua importância. Servimo-nos das questões colocadas por Jean-Luc Nancy no seu livro *À Escuta*, da sua afirmação de que “o sonoro (...) arrebatava a forma”³. Como existe o sonoro, existe também o *segredo*, o momento breve em que o pintor vislumbra a resolução da obra. Este momento exige o descentramento da visão. É uma informação muito discreta e muito verdadeira, que sussurra nos momentos finais da pintura. Como este *segredo* existe também o *acidente*, busca

² Mijaíl Bajtin Cit. por Muñoz Carrión - La creación colectiva: producción, comunicación y vivencia. In *La actitud del artista*. (pp.157-196) Madrid: Clepsidra Ediciones, 2015. p.177.

³ NANCY, Jean-Luc - *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014. p. 12.

infindável de Francis Bacon para encontrar o momento em que arriscando, procurando pisar a linha entre o figurativo e o abstrato, se prende o momento pretendido. O *acidente* é um momento curioso de uma procura que deixa o artista sem a noção de como fez para chegar ao resultado da tela. É um momento tão próprio daquela obra que nenhum processo encontrará o mesmo caminho. É o encontrar do “facto real vivo” do modelo, da situação, respectivo apenas a esta.

As questões finais lançadas neste capítulo referem-se ao valor da *verdade*, da *vitalidade da obra* e à *terceira entidade* que se forma no Retrato. A primeira questão prende-se com a *verdade* no sentido da honestidade, como um exercício plástico. “Devo-vos a verdade em Pintura.”⁴, afirma Cézanne. O que quererá dizer com isto? De seguida reflectimos sobre o final do processo pictórico. Como pode uma obra sobreviver após a última pincelada, como continua viva? Esta vitalidade provém deste “facto real vivo” de que falávamos, do agarrar o segredo da forma, do feliz acidente que atrapa o ambiente. No final do capítulo 3, a Terceira Entidade provém das reflexões de Martin Gayford enquanto posava para um retrato pintado por Lucian Freud. É a questão de quem pertence a identidade de um retrato. Será ao modelo que é representado, ao artista que torna o retrato auto-referencial, ou a outro que é o encontro dos dois?

⁴ Cit. por POMAR, Júlio - *Da cegueira dos Pintores*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1986. p. 87.

1. Corpo em Expansão

1.1 No Princípio

“No princípio era o Verbo...” (Jo, 1; 1)

Talvez.

O Verbo, esse que cremos ser a primeira manifestação da Criação Divina, a palavra proferida que desencadeou todas as outras, o princípio de tudo, opõe-se ao abismo que a antecede? O Verbo, palavra traduzida do vocábulo grego *logos*, sob a tradição neolatina introduzida na Vulgata de S. Jerónimo, que por sua vez pode ser lida como palavra ou discurso (do latim *verbum*, *vox* ou *oratio*) ou como a *formulação de um pensamento racional*, *ratio*, portanto, a razão⁵. É o único elemento identitário de que dispomos para este momento, o primeiro acto criativo (no “princípio era...”). Mas antes do Verbo havia o *nada*. Antes do princípio, o *nada*. Talvez.

Queremos propor a possibilidade de pensar nesta ideia de *princípio* como um momento que já acolhe estas duas oposições. E que estas, por isso mesmo deixam de se contrapor, fazendo com que o *verbo* seja como que uma extensão do *nada* e não o seu contrário. No Evangelho, S. João diz que *era* o Verbo, e não que *foi* o verbo. Logo aqui compreendemos, com base nesta escolha verbal, que existe uma continuidade, que o começo não foi um acto isolado, instantâneo, que há várias vertentes deste mesmo. Gostava de identificar 3 possíveis: o *nada*, a *vontade* e a *palavra*.

Pensemos na primeira vertente – o *nada* – contemplemos a imagem que dele contruímos. Um vazio, um silêncio, uma concentração. E durante todo esse momento cresce um desejo, uma *vontade*, a nossa segunda vertente. A existência desta última vem a afirmar aquilo que já antevíamos, que o *nada* é somente a *anti-matéria* daquilo que conhecemos, sendo lugar de uma outra realidade que cresce. Algo em potência. Havia já um pensamento que o habitava.

No entanto perguntamo-nos: que vontade pode surgir do nada? Que desejo pode existir sem referência? Como podemos identificar esse desejo? O que caracteriza essa vontade? Isto leva-nos à última vertente, pois por vezes a única forma que temos para compreender o assunto vasto do acto criativo é nas suas consequências.

Finalmente, no desembocar do princípio de tudo temos o “faça-se” ou “haja”. Um irromper de uma voz pelo vazio, levando a *vontade* à luz. Faz-se luz!

⁵ Como podemos conferir nas notas de Frederico Lourenço sobre a BÍBLIA vol.1, NOVO TESTAMENTO: OS QUATRO EVANGELHOS. Introd. , Trad. Do grego e notas de Frederico Lourenço. 1ª ed. Lisboa: Quetzal Editores, 2016.

E a partir do momento em que se dá esta palavra, vorazmente surge uma massa em expansão, cria-se o conceito de espaço e tempo com todas as suas contingências, pulsa a vitalidade nesta realidade crescente, que se dispersa e que, pouco a pouco vai assentando, consolidando, autonomizando em si, a sua própria vida, reproduzindo-se a si mesma, criando dentro desta *vontade* primeira, outras novas, enfim desprendendo-se do seu Criador, ganhando liberdade e identidade própria.

Vamos gradualmente entendendo que existe um propósito final – a criação mais verdadeira à realidade do Criador. “Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança” (Gen 1; 26) o Homem, a obra final da criação, como uma materialização das características do próprio criador. E é neste produto final que é o Homem (ainda que esteja sempre em processo evolutivo) em quem finalmente contemplamos as características do seu Criador. Pois é neste desembocar do projecto da Criação que entendemos toda a linearidade que há nesta expansão progressiva, neste constante movimento que, numa primeira instância pareceria o caos. O Homem é por isso, uma obra auto-referencial, que não é o seu Criador, é outra coisa que tem algo deste último, que foi o primeiro. É por intermédio deste *faça-se* que se inicia a materialização do processo artístico; é no decorrer do mesmo que o verbo entende onde quer chegar; é finalmente na obra final (talvez temporariamente final), declarada pelo Autor como um *já está!*, que se entende a *vontade* que a desejou, a *vontade* que verdadeiramente perdurou até à sua completude, ainda que a obra depois fuja a esta mesma. E se corrompa no desejo de outros olhares. É inevitavelmente livre. Livre de ser o que é, ou outra coisa.⁶

Esquema

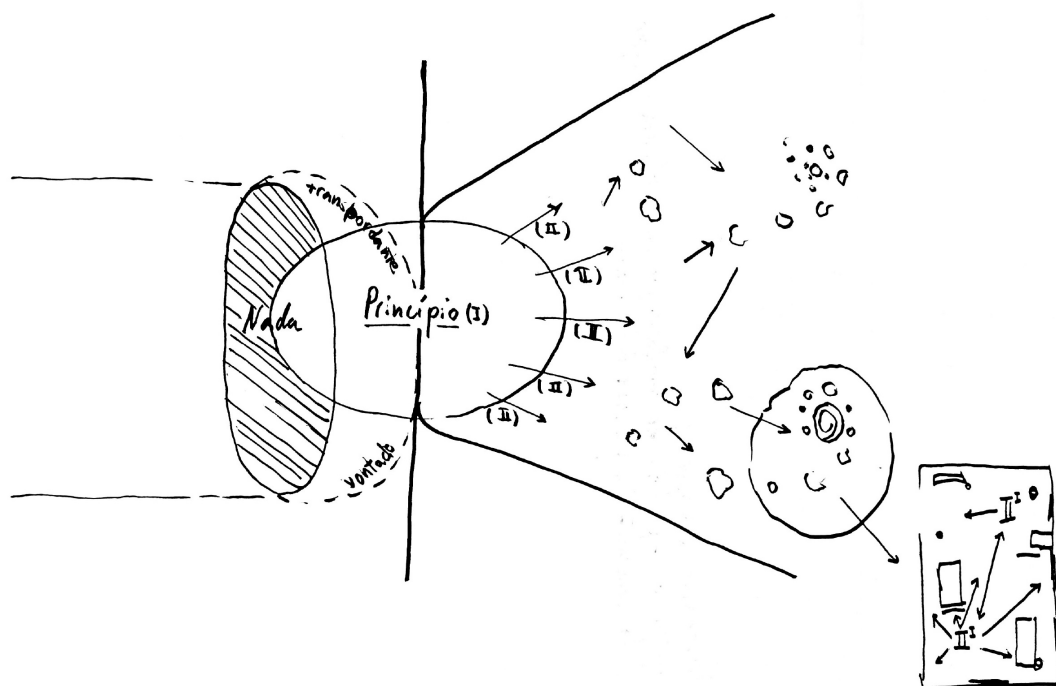


Fig. 1 - Esquema: Uma questão de princípio, *Diário de Bordo* 25.02.18.

⁶ *Diário de bordo*, 2015-2018.

...

Este pequeno texto retirado de um diário escrito em *atelier*⁷ foi aqui introduzido sem o pretexto de traduzir um pensamento Teológico ou Cosmológico. Surge, porém, de dois momentos significativos na história destas duas vertentes que, não se anulando uma à outra, complementam-se, formando o ponto de partida para a explicação de um processo criativo. Isto é, se considerarmos que tanto a *Teoria da Criação* (através do livro do Génesis, ou neste caso, o primeiro capítulo do Evangelho de S. João) como a *Teoria do Big-Bang* (inaugurada por Georges Lemaître, inicialmente intitulada como a *Hipótese do Átomo Primordial*) podem ser lidos como um acto criativo, resta saber de quem ou do quê.

A escolha desta nota introdutória deve-se ao estabelecimento de uma leitura comparativa entre o que diz respeito à sequência de eventos desta criação a partir do primeiro átomo, ou do primeiro *faça-se* e o que diz respeito ao processo do desenvolvimento do projecto que é aqui apresentado. A comparação, que surge de uma interpretação livre e simples, é estabelecida sobre dois pontos: a obra artística como um corpo em expansão e o próprio artista como um corpo em expansão.

Esta lógica, que será explicada de seguida, mais do que um pensamento possivelmente poético e dispersante, retira da analogia com as duas Teorias mencionadas, uma utilidade específica. Esta é a de clarificar o processo criativo deste projecto, identificando as várias fases que o constituem.

Foi, por isto mesmo, necessária a inclusão desta primeira reflexão para estabelecer um esqueleto por onde a investigação e a produção artística se articulam. Vejamos agora como se constitui este esqueleto.

⁷ O “Diário de Bordo” é um caderno que constitui uma extensão do trabalho, quer plástico, quer de investigação, no *atelier*. É um elemento fundamental para este projecto, pois acompanha estas duas atividades estabelecendo um pensamento crítico, contagiado pela experiência desse momento, que é o momento criativo.

1.2 O Processo do Acto Criativo: o princípio, o corpo em expansão e a obra

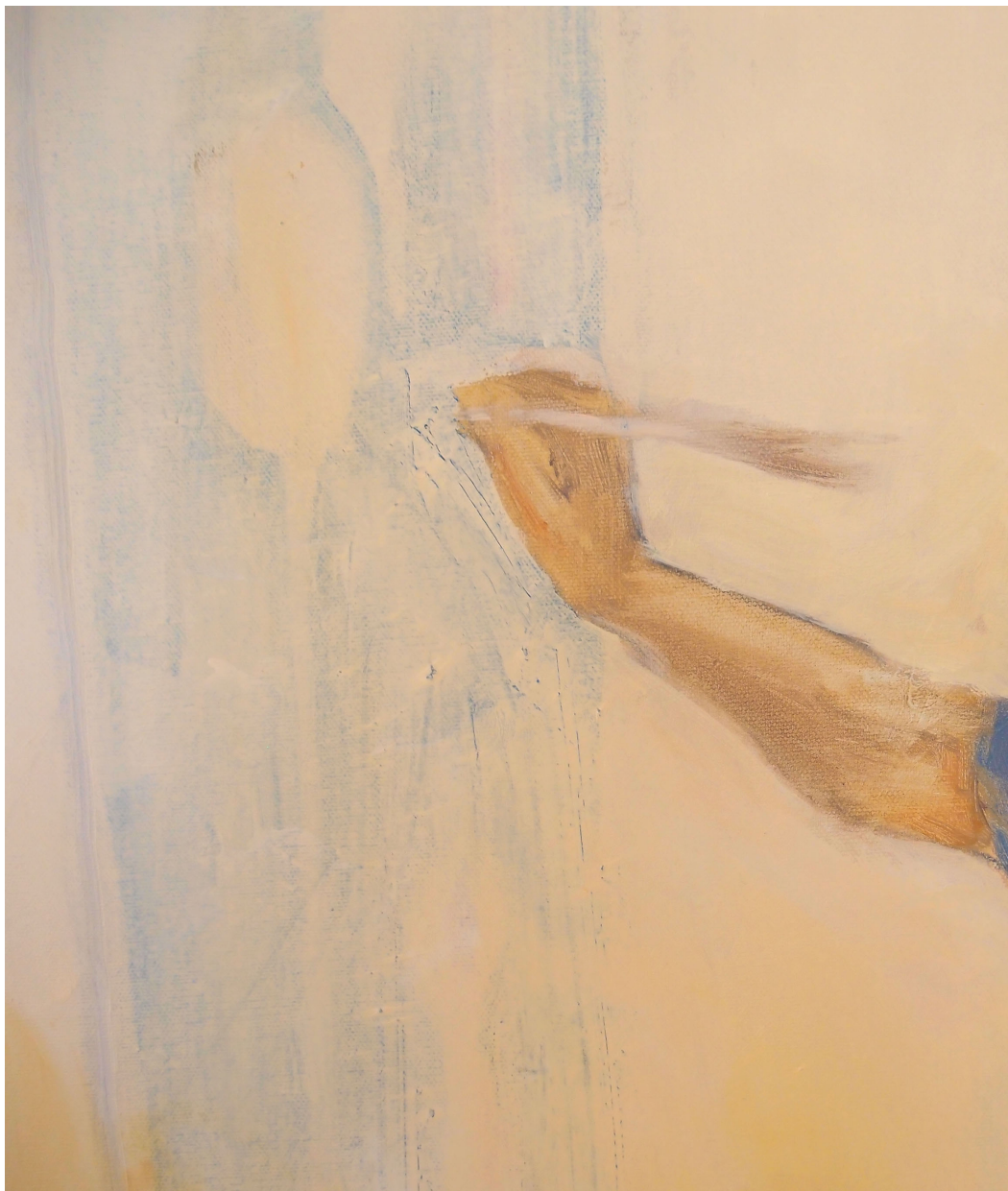


Fig.2- Zé's crappy painting (detalhe).

Da imagem desenvolvida através da *hipótese do átomo primordial* e da Teoria da Criação, estabelecemos agora uma possível organização cronológica, ordenada em fases, que, ao mesmo tempo, transporemos para o processo criativo e de investigação deste projecto.

Destas duas teorias podemos retirar 3 momentos⁸ fundamentais: o *princípio*, o *corpo em expansão* (corpo da obra ou pintor como corpo em expansão) e a *obra pictórica* (final ou intermédia). Estes são os membros centrais do esqueleto já mencionado.

Ainda que o texto introdutório, que nos fornece esta imagem que agora desconstruímos, se tenha focado essencialmente no *princípio*, os outros momentos mencionados seguem a mesma lógica das Teorias em que o texto foi inspirado.

Na primeira fase, que diz respeito ao *princípio*, coexistem uma vontade e uma necessidade. É importante sublinhar, desde já, o carácter ainda amórfico das mesmas, dado que só com a concretização do sentimento que impele a criar, é que somos levados a compreender melhor a natureza e essência deste. Assim, podemos dizer que a vontade inicial todavia existiu neste processo de acontecimentos sem nenhum objectivo concreto. Emergiu na forma de *sintomas* buscando entender um *assunto*, que permaneceria ainda por ser caracterizado.

No princípio foi o verbo transbordar, escreve André Tecedreiro⁹. Efectivamente a primeira decisão de criar surge de um culminar da vontade que irrompe no imperativo *faça-se*; e precipita-se para a primeira tela, que, neste projecto constituiu logo um objecto de 218x397cm, tal a vontade (Fig.3). Partindo desta primeira explosão ainda digamos, caótica, aparentemente sem regra nem rumo, foi surgindo um corpo de trabalho crescente. Foi crescendo em quantidade, em coerência, gradualmente sintonizando as vontades com as necessidades, estabelecendo-se por fim, uma direcção definida que é em si mesma uma direcção e todas as direcções, sob a inevitabilidade con-temporânea da permanente forma de estar em distração com a qual o projecto ganha uma maior possibilidade de encontrar mais recantos do universo criativo; foram-se definindo as características espaciais por onde este universo pictórico se *propagou* e o espaço que o condensou, o *atelier*; progressivamente foram-se aglomerando as massas, assentando num modelo que é o *retrato*. Este momento, ou sucessão de movimentos concomitantes constitui a fase do *corpo em expansão*.

⁸ Lemos aqui *Momento* com uma conotação aproximada ao campo da Física, onde este consiste no *produto da massa pela quantidade de movimento* (cf. Dicionário Priberam. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/momento>), ou seja, a potência avaliada entre a temporalidade de uma fase no desenrolar criativo e o que é produzido nessa mesma fase.

⁹ *In O número de Strahler*. Lisboa: Editora do Lado Esquerdo, 2010.



Fig.3- *Isabella in motion*, 2017. Acrílico e carvão s/ tela, 218x 397 cm.

Sobre esta fase também podemos pensar na ideia do próprio artista como corpo em expansão, se o olharmos à luz do ponto previamente exposto, a da sua *distração*. Este ponto insere-se no processo de concretização da vontade, na construção concreta das pinturas. Aqui, o pintor realiza, não apenas o verbo que lhe dá nome, mas muitos outros. Isto é, não se limita apenas a um registo visual, mas abrange todo o tipo de acções variadas, tal como o interagir com o objecto da pintura, o modelo, e com o espaço, a fim de experienciar o ambiente criativo por onde se propaga. É por este acto de desmultiplicação que podemos interpretar não só o projecto, mas quem o realiza como corpo em expansão. Falamos de expansão espacial, sensitiva e temporal. É por, assim dizer, uma abertura do leque das possibilidades perceptivas.

No último momento dos três que foram mencionados, voltamo-nos para os objectos finais desta expansão que surgem interpoladamente, à medida do avanço do corpo de trabalho. É através da leitura dos mesmos que podemos questionar o que nestes restou da vontade inicial e finalmente entendemos melhor o que esta é. Com esta identificação diferenciamos “o trigo do joio”. Isto é, clarificamos o sentimento impulsionador e o que melhor responde a ele. Separamos, assim, a obra do exercício. Resumindo, o último movimento é a identificação da obra final e a leitura da mesma. Confere a semelhança com o seu criador, é nela que este também se passa a conhecer melhor.

Este terceiro momento é transversal a todos os restantes, pois reflete sobre o primeiro e discerne o segundo. Declara as obras como terminadas, o momento em que termina a viagem criativa do pintor naquela tela.

1.3 A vontade e o assunto

Depois de estabelecermos os membros fundamentais do esqueleto de trabalho, voltam-nos para o núcleo deste projecto¹⁰, onde reside aquilo que lhe dá forma. Por isso regressemos ao princípio.

Falávamos da *vontade* como o constituinte do nada; como um desejo que, crescendo, desperta o impulso criativo. E esta é sem dúvida um elemento essencial para a compreensão do trabalho plástico e das decisões constituintes do seu processo. Não é, contudo, explicativa do trabalho em si, é algo que este vai explicando enquanto é produzido.

Embora já tenhamos identificado esta faculdade como um núcleo essencial à produção artística, não podemos atribuir-lhe a concretização da mesma pois cremos que tem que haver um processo intermédio através do qual se possa restringir algo de tão subjectivo e lato em formas concretas; que nesta acção do *faça-se* se consiga responder ao *faça-se o quê?*

¹⁰ O termo “projecto” que vai sendo mencionado ao longo desta dissertação, insere-se com o propósito institucional, dado que o trabalho plástico desenvolvido neste plano de estudos é referido como *Projecto de trabalho*. Mesmo assim este termo conota para algo que constitui um processo para um determinado fim, contradizendo a natureza do trabalho que é como um *corpo em expansão*, que remonta a uma dispersão de questões e não um afunilamento.

Face à necessidade de nomear este momento intermédio, inspirámo-nos numa das várias indicações dadas por Lucian Freud, em 1954¹¹, numa publicação intitulada de *Some thoughts about painting*, onde o pintor recomenda uma edificação de uma ideia constante, subjacente a um trabalho pictórico e ao objecto desse trabalho, que se erige através de um critério e disciplina, ao qual dá o nome de *subject*, que traduzimos para *assunto*. Nesta imagem que estabelecemos sobre o *princípio* do acto criativo, aliado à vontade, o assunto estabelece-se como uma ponte entre o ímpeto criativo e a realidade física, a sua elaboração serve como discernimento daquilo que pode vir a ser uma vontade ou uma tendência.

Resumindo, para melhor percebermos este momento que constitui o *princípio*, encontramos dois factores que compõem a força motora espoletadora e basilar do projecto : a *vontade subjacente* e o *assunto sobrejacente*.

O primeiro vai clarificando à medida que o trabalho vai sendo desenvolvido. É um desejo que se encontra inerente à experiência do pintor e que, embora não se apresente como tema, apresenta-se através de sintomas que conduzem a este último. É a origem das coisas, sem ser, no entanto, as ditas coisas. Não estabelece regras, simplesmente desperta para a acção. É a pulsão, digamos assim, do acto criativo. Não se detém em explicações.

O segundo factor coordena a acção, procura definir um sentido concretizante desta vontade subjacente. Este preconiza uma seleção, um critério, tenta enquadrar o desejo criativo num molde projectual. Estabelece um preconceito, nas medidas do possível e vai ganhando sentido, quanto mais se sintoniza com a *vontade*.

Voltando aos pensamentos de Lucian Freud sobre a pintura, reparamos na conclusão a que este chega de que qualquer assunto que se afaste da experiência da vida do pintor, que seja alheio à sua realidade, gradualmente vai perdendo a pulsão de que falávamos. Em suma, vai esmorecendo.

Enfim, reconhecemos nestes dois factores, duas necessidades: uma indutiva e outra dedutiva. Este movimento entre interior e exterior é uma procura a que nos inspira Max Beckmann quando escreve nas suas *Cartas a uma pintora*¹²:

¹¹ Publicada em *Encounter III* [online], no. 1 (Julho 1954), 23-24 [consult. 12.12.2017]. Disponível em <http://www.unz.com/print/Encounter-1954jul-00023/Contents/>

¹² In *Letters to a Woman Painter* [1948]. In STILES, Kristine, SELZ, Peter (ed.) - *Theories and documents of Contemporary: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996. p.180.

O mais importante é, antes de mais, ter um verdadeiro amor pelo mundo visível que se apresenta entre nós. Pois o mundo visível, em combinação com o nosso *eu* interior, fornece o território/universo por onde devemos procurar infinitamente pela individualidade das nossas próprias almas.

Finalmente, aproximando-nos do último ponto deste capítulo, refletimos agora sobre a realidade mais concreta que levou à concretização deste projecto, tentando identificar os sintomas que levaram à vontade da criação do mesmo e a resposta a estes, que se traduz no desenvolvimento do assunto, discutindo por fim, a metodologia de construção deste último.

1.4 A vida como fonte de assuntos reconhecíveis / A realidade concreta e indefinida



Fig.4 - *Das Marias, a Botto* (detalhe).

*Se o seu dia-a-dia lhe parece pobre, não o lamente; lamente-se a si, diga para consigo que não é suficientemente poeta para convocar as suas riquezas: pois para o criador não existe escassez nem lugar pobre ou indiferente.*¹³

Nas suas *Cartas a um jovem poeta*, Rainer Maria Rilke introduz a importância da experiência concreta do dia-a-dia como uma fonte de criatividade. É dele que surgem questões e a necessidade, como diz Beckmann no texto que anteriormente referimos, de “o ordenar e completar”¹⁴. Contudo não é apenas na mera observação da sua natureza envolvente, que o pintor encontra a sua *vontade* e o seu *assunto*. Rilke sublinha a importância da experiência, do envolvimento e essencialmente daquilo que é mais presente na vida, nesse caso, do poeta.

Embora destinando-se a instruir sobre uma realidade mais literária, encontramos nos apontamentos deixados pelo autor, um conjunto de estratégias úteis à construção do assunto que estrutura a criatividade e este, o de nos inspirarmos na experiência da realidade concreta através de um olhar atento e valorizador da mesma, é a primeira premissa deste Projecto de Trabalho e desta dissertação.

Com base nesta prerrogativa, voltamo-nos agora para o contexto de onde surge este projecto, percorrendo uma identificação de *sintomas* mais gerais (o contexto mais alargado), dos efeitos destes no quotidiano individual e finalmente à resposta em relação a eles.

¹³ RILKE, Reiner Maria – *Cartas a um jovem poeta*. Vila Nova Famalicão: Quasi, 2008. P.23.

¹⁴ BECKMANN, Max - *Op. cit.*, p.180.

1.4.1 Sintomas



Fig.5 - *O ar é de todos* (detalhe).

De conversa, olhares, discussões e silêncios surgem os temas mais interessantes nestas sessões. No fundo, são os contextos de cada um de nós condensados neste espaço. Aqui, a Pintura é o meio pelo qual é possível um encontro. Cada um traz as suas preocupações ou conquistas, a sua perspectiva das coisas. Detenho-me acidentalmente na empatia sobre assuntos que talvez nunca tenha pensado. Mas, mais do que isso, apercebo-me que de tal modo é comum hoje em dia, lutarmos pela nossa individualidade, que nos ocupamos mais em pensar no que nos diferencia do que no que temos em comum. Somos alimentados pelo desejo do desencontro.

Hoje discutiu-se muito aqui, se esta dispersão não teria sido agravada pela questão da revolução tecnológica acentuada que estamos a experienciar. Como nos toca a todos de forma tão particular! O aceleração das rotinas, o bombardeamento de informação, a personalização de todo o consumo, a instabilidade e por fim, a relatividade em que, apesar de tudo isto, ainda conseguimos viver este momento em que nos sentamos e nos confrontamos naturalmente, na calma de que o único objectivo é estar; o único contexto, a pintura.¹⁵

¹⁵ In *Diário de Bordo*, 3.05.18.

Tendo este projecto de trabalho surgido de uma vontade desconhecida, cujo sentido vamos aprimorando à medida que vamos ganhando perspectiva do corpo em expansão e das suas conclusões, vamos agora tentar identificar quais os sinais espoletantes ou consequentes do trabalho plástico e da subsequente investigação teórica: os *sintomas*.

Podemos, para efeitos desta dissertação, considerar como sintoma, um sinal ou uma manifestação de algo, que permite identificar uma característica ou uma tendência relativa a um fenómeno que não é inteiramente conhecido e sendo embora exterior a este último, é referente a ele, tem algo seu. Focamo-nos apenas neste sentido simples pois a ideia associada ao termo *sintoma* possui as mais variadas definições, como a freudiana, jungiana, que, se exploradas devidamente, nos retirariam o foco da sua função mais simples, a identificativa.

Porque nos é útil, então, falar sobre estas manifestações e sobre todo o impulso criativo deste trabalho? Não é que a caracterização deste explique o sentido último das obras aqui expostas. Certamente, este capítulo não desenvolve nenhuma teoria que possa validar a existência de um processo criativo e das suas intenções. Já Goethe alertava: “Falamos demasiado. Deveríamos falar menos e desenhar mais.”¹⁶ Contudo a nomeação das coisas, a atribuição de palavras àquilo que pode pender para o indizível, certamente surge como um exercício útil e até por vezes necessário para o homem organizar o caos dos seus sentidos, das suas percepções, atribuindo-lhe termos e significações que cabem dentro de uma linguagem discursiva. Afinal, todo o acto pictórico acaba por ao fim e ao cabo, ser um diálogo intercomunicativo que pode bem incluir a linguagem escrita e verbal, em nomenclaturas.

Face a esta questão, entendemos que o propósito concreto da localização dos *sintomas* que nos esforçamos aqui por apresentar, servem para uma maior compreensão do processo criativo e, especialmente, do seu contexto. Escrevendo sobre os temas circundantes ao acto pictórico, damos razão à construção desta investigação. René Huyghe defende que a pertinência de escrevermos sobre a Arte parte da nossa incapacidade em saber apenas olhar. Contemplamos uma obra artística com os nossos hábitos, preconceitos e crenças, e isto faz com que cada experiência de percepção tenha algo de único, fomentado por uma experiência cultural. Só por este sentido, entendemos que há várias formas de apreender não só uma obra de arte mas o próprio acto pictórico, que não se resume apenas ao visível.

¹⁶ Cit. por René Huyghe - *Diálogo com o visível*. Venda Nova: Bertrand, 1994. p.81.

Então, a nomeação destes sinais de vontade é uma importante ferramenta para o pintor e para o seu próprio discernimento. Resume as suas preocupações e segundo que instintos se pode finalmente edificar um assunto – a sua importância sublinha-se especialmente quando todo o seu trabalho é desenvolvido como uma extensão do seu pensamento e não como uma conclusão do mesmo.

Dos primeiros sinais a serem nomeados aquando da produção deste projecto, os que destacamos primeiramente são uma *vontade de encontro* e as preocupações que germinam da *Revolução Tecnológica* presente, que contaminam toda percepção da realidade que se translada para as pinturas que aqui vemos.

Esta *vontade de encontro*, que já desenvolveremos mais à frente, vem possivelmente de um constrangimento causado por esta Revolução. Tendo esta última atingido uma célula importante do percurso que nos trouxe aqui, começamos por ela. É o contexto que envolve o projecto.

Iniciamos a discussão deste tema com a questão da produtividade e rendimento. Esta é-nos legada de uma revolução anterior, a Industrial, a partir da qual Paul Tillich expressa a sua maior preocupação relativamente ao homem moderno- o de este *se* “transformar numa coisa entre as coisas que ele produz”.¹⁷No contexto mais actual não são só a questão social nem a económica que se apresentam como bases para caracterização individual mas, mais recentemente, a realidade virtual que abre caminho a novas categorias de definição pessoal.

Em 2010, o artista Leonel Moura pronunciou-se sobre este importante tema, alegando que a grande mudança causada na consciência humana é a assimilação do desassossego como “condição por excelência do sistema”¹⁸. Ele alerta-nos:

A inovação gera tremendas mudanças que muitos não são capazes de acompanhar. Mas, a revolução digital expressa nas chamadas novas tecnologias, representa um novo tipo de instabilidade que vai mais além, é mais brutal e afeta a vida de todos.

Quando lemos este *Livro do desassossego tecnológico* não deixamos de considerar que o permanente estado de mudança tem repercussões na forma de um artista experienciar o acto criativo, gerando conflitos na sua relação com o espaço, com a memória e com a não-productividade. Como é possível estabelecermos um processo criativo que não oscile ao sabor deste

¹⁷ TILLICH, Paul- Each Period Has Its Peculiar Image of Man [1959]. In STILES, Kristine, SELZ, Peter (ed.) - *Theories and documents of Contemporary*. Berkeley: University of California Press, 1996. p.183.

¹⁸ In *Livro do desassossego Tecnológico*. Lisboa: LxXl edições, 2010. p.9.

desassossego, desta insatisfação permanente? Que necessidades temos realmente e que necessidades nos são alimentadas por esta instabilidade progressiva? Um dos primeiros sintomas que identificam a *vontade* inicial tem a ver com isto, com um discernimento do que é verdadeiramente constante e constituinte da nossa própria experiência e o que é apenas o contágio deste desassossego, a gerar novas preocupações não muito importantes. Este discernimento pede uma simplificação, por isso, o início deste projecto caracteriza-se como uma viagem de redução de informação rumo às células básicas do relacionamento humano social, espacial temporal e mnemónico.

Esta *Revolução* que temos vindo a assistir nos últimos anos¹⁹ não é um sintoma em si contudo, dele brotam várias questões fundamentais que já residiam no processo criativo, embora sem nome. Somos alertados às alterações que esta tem vindo a causar nos mecanismos não só criativos como de interação social, nos processos de auto-definição, na distorção das necessidades, no entorpecimento dos sentidos, na passividade da observação e no défice de atenção de cada um; Para um individuo que tome parte deste novo período e especialmente para um artista que tenha sido criado neste contexto, temos sempre que ter em conta que a influência destas alterações estará presente e assimilada na sua percepção. Falamos portanto de uma nova forma de processar informação e, conseqüentemente de um novo mecanismo de percepção. Tudo isto fruto de uma interacção mediada por novos sistemas.

Quando Huyghe escreve o seu capítulo acerca das alterações da velocidade e intensidade experienciadas por uma sociedade pós-Revolução Industrial (1955)²⁰, descreve-nos o impacto da evolução arrebatante a que pôde assistir: *uma tal revolução* (aqui refere-se à evolução dos meios de transporte, que em menos de dois séculos conseguiram evoluir de não mais de 30km/h para uns vertiginosos 1200 km/h ultrapassando a barreira do som), *assustadora, por escassa atenção que se lhe dê, não podia deixar de se repercutir, profundamente, na nossa raça*. O carácter actual das suas observações enquadra-se na nova realidade de que falamos: *Acabamos de criar outro mundo e somos a humanidade desse outro mundo que, por sua vez nos modela*.

¹⁹ Período que iniciou por em finais dos anos 80, séc. XXI. Cf. SMIHULA, Daniel- The Waves of the Technological innovations of the modern age and the present crisis as the end of the wave of the informational technological revolution. *Studia Politica Slovaca* [online], vol.1, nº2 (2009), p. 39. [Consult. 24 Jun. 2018]. Disponível em https://www.sav.sk/journals/uploads/04121424SPS_1_2009_%20D%20Smihula.pdf.

²⁰ *In O Diálogo com o visível.cit.* p.35.

Em que é que isto, na realidade do meio da Pintura nos diz respeito? É que esta “nova” humanidade, reinventada após quatro grandes revoluções e que experiencia agora a quinta²¹, vem a trazer à superfície grandes questionamentos a este próprio meio, aos seus propósitos e aos seus processos. Porquê? Pois toda a definição de visualidade está a sofrer alterações. Pelo simples facto de cada um poder ter acessível a si uma câmara, sobre a qual lhe é promovido o uso constante para não só registar mas para partilhar aquilo que o cativa, elaborando assim um mapa de referências visuais que o identificam e caracterizam. Cada um pode construir uma estética através desta selecção visual e toda a influência que ela lhe pode atribuir, é razão suficiente para que se fomente a construção de um olhar fotográfico. Não pictórico, não poético ou lírico, não filosófico, mas fotográfico. Não fotográfico no sentido artístico, mas na sua motricidade. Esta premissa já por si abarca uma alteração gradual na forma de registar informação visual e de lhe dar sentido, de a organizar. Não podemos deixar de considerar também, a postura a que esta nova visualidade obriga do seu observador – a fuga à acção. Cada vez mais, quer intermediados por câmaras, quer por qualquer outro tipo de dispositivos, retiramo-nos da acção que nos envolve, para a assimilarmos, tentando isolar os sentidos que utilizamos para experimentar cada situação.

A alteração do mecanismo de visualidade e da postura perante eventos correntes tem repercussões profundas no que toca ao acto pictórico e ao pré-conceito que habita no imaginário do pintor quando se confronta com uma tela branca. Já não falamos das reinvenções pictóricas que se deram aquando o surgimento da fotografia acessível – novos planos composicionais, novos recursos, etc. Falamos de algo que ultrapassa a construção de um projecto artístico e entra profundamente no eu do pintor. A sua forma de interagir com o real e de definir o que este é. Aqui entra a questão da sua *persona* como uma construção de um *eu* e de vários *tu's* sob a incapacidade contemporânea de sujeição à realidade, através de uma constante personalização de experiências, manipulando-as como só o olhar fotográfico o pode fazer. Isto é, ao assimilar apenas uma fracção de segundo ínfima que reduz uma experiência a um plano visual, o pintor que se alberga nesta nova *praxis*, que é a de documentar fotograficamente e criar a sua identidade sobre estas referências pontuais, elimina um todo da sua experiência por várias partes, reduzindo-as ao plano meramente visual.

²¹ Embora não seja consensual, esta Revolução pode ser considerada como a quinta revolução da “era moderna ocidental”, se considerarmos a primeira como a Revolução Agrícola (1600-1740), a segunda a Industrial (1780-1840), a terceira a Tecnológica (1880-1920), a quarta a Científico-Tecnológica (1940-1970) e esta, a quinta, como a Revolução Informática e de Telecomunicações, ou também, a Digital (1985- actual). Cf. SMIHULA, Daniel- *Op. cit.*, p.39.

Não excluimos aqui todo o factor mnemónico e todo o conceito abstrato que este registo documental pode trazer e como pode despertar o acto criativo do pintor. O objetivo com isto que afirmamos, não é o de descredibilizar a pesquisa documental fotográfica de cada artista. O importante aqui é perceber que, sob esta nova mentalidade de processamento visual, a fotografia pode lentamente a migrar de um procedimento documental referencial para um *disco externo* da mente do pintor, um sítio à parte do seu intelecto que vamos pouco a pouco entendendo a razão pela qual se coloca aí, que é a deste indivíduo não ter verdadeiramente experienciado a ocorrência que regista. Esta mudança pode ser um grande perigo para o raciocínio artístico, podemos cair na ilusão de que estamos a questionar algo a que, no fundo, não nos submetemos, caindo numa passividade de consumo de realidades, numa “forma superior de ignorância” como já enunciavam os situacionistas.

Com esta “nova” humanidade, vivemos no perigo constante de resvalarmos para uma visualidade fragmentada, passiva, superficial, independente de qualquer sentido e interesseira; o que se repercute para uma forma de estar descomprometida, desatenta, oportunista e pouco presente.

O objectivo de identificar estes perigos ou ilusões não é o de provocar alarmismos nem o de criticar a evolução cultural que temos vindo a assistir, mas sim de entender que obstáculos ultrapassar para tentarmos encontrar as experiências reais e não as aproximações facciosas das mesmas.

Ir ao encontro desta realidade, sob um olhar não analítico ou fotográfico mas compreensivo, dando primazia à ideia de que “compreender não é adquirir ideias fáceis; é penetrá-las e penetrarmo-nos nelas”²², é um comportamento sintomático basilar que foi reinventando e dando sentido ao corpo em expansão que aqui falamos.

Atendendo às premissas relevantes à evolução tecnológica presente, os dois outros sintomas revelam-se como, em primeiro, uma **submissão à acção** (tentar compreendê-la, penetrando-a), num esforço de não a documentar exteriormente, de não manipular a sua intervenção sobre nós mas de a vivenciar, deixando que ela coabite connosco, abrindo mão ao inusitado e ao inesperado, em segundo, como uma busca da forma de tratar a visualidade como um conjunto de sentidos que se inter cruzam, que se reiteram em diálogo com outros objectos, tratá-la como uma faculdade que precisa de tempo, para se desenvolver e encontrar os vislumbres que a despertam à acção ou os ócios que a humanizam. Em suma, a visualidade como **interoperabilidade** ou diálogo.

²² Huyghe- *Op. cit.*, p.37.

Já não se lê; já não há tempo para isso. O espírito é solicitado, ao mesmo tempo, de todos os lados; onde passa é preciso falar-lhe depressa. No entanto, há coisas que não podem ser ditas nem compreendidas tão depressa, e são as mais importantes para o homem. Esta aceleração de movimento que nada permite relacionar, que não deixa meditar, bastaria, só por si, para enfraquecer e, a longo prazo, destruir inteiramente a razão humana.²³

O **encontro**, **submissão** e **interoperabilidade/diálogo** são respostas ao contexto que enunciámos, os traços mais demarcados das intenções que percorrem este trabalho. Constituem a mentalidade que o produziu. Uma resposta para os perigos em que tendemos a resvalar.

Vamos chegando à conclusão que este pensamento se foca muito mais na natureza humana do que nas consequências da mesma. Este encontro que falamos, pretende chegar à célula básica do nosso confronto com a realidade, que nos molda em quem somos. E primeiramente, o que nos constitui como pessoas, são outras pessoas. Por isso, se falamos na simplificação máxima enquanto seres humanos da nossa experiência, temos que nos debruçar sobre a realidade social. É a nossa primeira realidade. Antes de estabelecermos contacto com a Natureza, estabelecemos uma relação com a Mãe, antes de distinguirmos formas e cores, distinguimos a presença dessa pessoa que nos deu vida. A relação é o ponto de partida da nossa experiência e, se queremos ir ao encontro da nossa realidade mais próxima, temos que falar sobre **relação**.

E se falamos sobre relação e encontro, falamos de **presença**. Se falamos de presença falamos de **ambiente** e, progressivamente surge o tópico do **espaço**. Partindo da abrangência que são as alterações que a aceleração tecnológica vinculou sobre a nossa cultura, deduzimos que estamos a “nadar” contra a corrente da nossa própria natureza, correndo o risco de anular os sentidos mais básicos de uma relação humana. Afinal de contas, ainda que a cultura seja uma construção que vai além da Natureza, nunca deve ser alheia à mesma.

Por isso o instinto natural é recuperar o todo da natureza compartimentada do encontro.

Após termos referido o contexto cultural e os *sintomas* quer do projecto artístico, quer do projecto de investigação, viramo-nos agora para o contexto natural, esse mais transversal ao tempo mas que, sob consequência da actualidade, é obrigado a manifestar-se. O que nos interessa neste contexto é o que ele nos tem a dizer sobre o carácter do olhar humano. Compreendendo isto,

²³ Hughes Félicité Robert de Lamennais (1819) Cit. por Huyghe- *O Diálogo com o visível*, p.73.

clarificamos os fenómenos biológicos que levam a outros sintomas que se associam com o *encontro, a submissão, a interoperabilidade, a relação, a presença, o ambiente e o espaço*.

Talvez todos estes sinais primeiramente enunciados tenham surgido de sinais biológicos, contudo explicamo-los nesta ordem dado que a realização destes últimos veio pela conclusão dos primeiros.

Inicialmente, parece que nada poderia ser mais fácil do que ver: apenas direcionamos os nossos olhos para onde queremos que eles vão e recolhemos o que há para ser visto. (...) Os olhos são nossos para comandar: eles obedecem qualquer desejo ou pensamento.

Qualquer uma destas ideias está completamente errada. A verdade é mais difícil: ver é mais irracional, inconsistente, e pouco fiável. É imensamente perturbável, prima da cegueira e da sexualidade, e está detida entre as “teias” do inconsciente. Os nossos olhos não são nossos para comandar.²⁴

Dentro da nossa natureza física expõe-se agora a questão do olhar como um **sentido incontrolável**. Isto é, embora o consigamos comandar para o essencial de uma acção, este vai ter sempre um espírito inquisitivo de que muitas vezes nem nos lembramos. O olhar responde a estímulos exteriores que não controlamos. Cores, ecrãs, luzes, sons, cheiros, o olhar é também reflexo, é um instinto de sobrevivência, daí cooperar com outros sentidos e ocupar-se diligentemente da nossa subsistência. É também por vezes distraído. Não vê a informação que procuramos muitas vezes e exclui objectos do nosso campo de visão, tais como o nariz, as pestanas ou o cabelo, selecciona naturalmente o que interessa perceber ou não.

Se esta diligência sucede sem nos darmos conta, então interessa-nos entender quais as informações mais importantes para o olhar, que o atraem sem que o controlemos. James Elkins enuncia uma teoria sobre isto, relatando que a nossa primeira tendência é sempre a de reconhecer rostos, em qualquer situação. Em qualquer espaço em que entremos, tentaremos sempre localizar corpos e logo depois, os respectivos rostos.

Elabora duas razões para isto. A primeira é a de que procuramos sempre pelos nossos semelhantes, como que num reconhecimento de espécie. A segunda é a de que, compreendendo que há um semelhante, um ser humano no espaço em que entramos há, simultaneamente um olhar correspondente. Reconhecer que existe um outro sujeito observador no mesmo espaço que nós, mesmo que não esteja permanentemente a observar-nos, constringe a nossa postura. Adaptamos a

²⁴ ELKINS, James – *The object stares back*. Nova Iorque: Harvest Book Harcourt, inc., 1996. p.11.

nossa presença nesse espaço, de acordo com os outros observadores concomitantes, e até, dependendo da conotação social que lhes damos, alteramos os nossos objectivos de interação com esse espaço.

O nosso olhar, sem que nos apercebamos, localiza os outros olhares e mapeia o espaço em função destes. É o que faz primariamente. Imaginemos que entramos numa galeria de arte com o propósito inicial de ver uma determinada obra. Entramos no espaço e a primeira atitude que o nosso olhar terá é vislumbrar rapidamente o espaço e, em função dos indivíduos que o mapeiam, elaborar o percurso até à dita obra. Ver a obra num espaço isolado ou partilhado é uma experiência totalmente diferente. Não é só pelo constrangimento da iminente colisão ou da obra ter mais difícil acesso, é também por haver alguém que nos observa ou pode eventualmente observar. Somos objecto de observação não consentido e isso altera-nos.

Com estes dados em mente, tomamos consciência de que o *encontro* a que nos referíamos é inevitavelmente natural, por vezes involuntário. Quisemos por isso, criar uma plataforma onde esse instinto pudesse actuar livremente, por escolha ou até inadvertidamente, abrindo as portas do *atelier*, deixando que este reflexo se manifestasse a seu gosto. Se o primeiro sintoma era o desejo do encontro, este último justifica-o como sendo um fenómeno biológico.

Gera-se aqui a vontade de remontar à célula básica da nossa experiência social e, agora em último, da nossa experiência visual.

1.4.2 O assunto

“Painting has neither a model to represent nor a story to narrate.”²⁵

Quando falamos sobre o assunto como ponte entre a matéria pictórica e o inteligível, podemos resvalar na falácia que de alguma forma, estamos a elaborar uma ilustração dessa ideia. A constituição do assunto que aqui abordaremos não se estabelece como propósito ou conceito mas

²⁵ DELEUZE, Gilles - *Francis Bacon: A lógica da sensação*. Nova Iorque: Continuum, 2003. p. 3.

como critério. É assim, constituinte do processo pictórico enquanto que os sintomas de que já falámos são constituintes da fase prévia ao assunto, o *nada*.

Não é, portanto, uma forma de concretizar a vontade que origina o trabalho mas uma concretização movida por esta. Por isso, falamos de assunto como uma extensão da vontade. E, para efeitos de processo artístico, este adquire maior importância que a primeira, pois *dá a ver* aquilo que não se poderia expressar de outra maneira. Estabelece de que maneira se erige a obra.

Para isto, o assunto dá-se a ver pela Pintura e pelo Desenho, irmãos siameses, que pela sua tradição e prática servem melhor a hipótese de encontro, por facilmente se poderem ajustar às imprevisibilidades e adaptar às mudanças do contexto em que se inserem, podendo ou registar e assumir um ambiente activo com as suas inconstâncias ou focar-se apenas nos factores imutáveis deste caos. São potencialmente meios interoperáveis que favorecem ambientes como o que já caracterizámos, o actual. Permitem, também, pela extensão temporal que exigem, um conhecimento maior da realidade que se percebe, possibilitando a penetração na ideia que gradualmente construímos dela.

A gestualidade na Pintura, consente uma procura compassiva do objecto na tela. É suscetível ao erro, permitindo a sua possibilidade e a sua superação, o que torna este acto de diálogo com o visível e a correspondente busca pictórica, um acto livre onde o preconceito que antecede a tela pode ser reiterado pela experiência da pintura.

A Pintura e o Desenho são as primeiras opções. Porque nos interessam estas qualidades que enumerámos? Porque que são importantes estas grandes margens de erro possibilitantes de um ambiente activo?

A preocupação com a questão da presença e de como esta se caracteriza sob a forma de confronto activo; a ansia por conferir como esta é possível numa era mediada por dispositivos electrónicos; a inquietude gerada pelos perigos do isolamento que tendemos a resvalar e a correspondente intransigência de ideias e experiências; o desejo por sair ao encontro de outras realidades para, então, conhecermos melhor a nossa; partindo do princípio que só somos quando coabitamos com outros que são, necessitamos abrir as portas do *atelier* e torná-lo também, parte da realidade.

Como segundo critério, estabelecemos o *atelier* como um *espaço de portas abertas*, de modo a que possa vir ao encontro do artista a realidade, para que neste projecto que visa o diálogo,

exista um ou mais membros activos que contribuam com a sua quota-parte na experiência da Pintura. Não podemos falar de encontro e de presença, se o objecto com que nos confrontamos, não nos confronta de volta. Por isso tem que haver alguém, um ser que se constrinja com o nosso olhar e que nos constrinja a nós, estabelecendo um sentimento de responsabilidade; que seja ao mesmo tempo objecto de observação e observador; que nos deixe construir a ideia do que é, tendo espaço para se pronunciar sobre isso também. Ou seja, se existe um encontro, existe algo transversal a duas entidades. Anula-se com isto a percepção unilateral, constrói-se uma obra que embora manuseada pelo pintor (e quanto a isso não há ilusões), é uma pintura que se expande nos limites da sua percepção, tentando comprovar o ambiente do *atelier* como uma experiência não sua, mas de vários.

Estabelece-se aqui a *submissão à realidade* que é representada por estes diálogos dos quais se erigem as pinturas. O pintor não se impõe, deixa-se transformar por ela. Este critério não uma manipulação da experiência da pintura mas um grito de honestidade com o entendimento de que, se nos comportamos de determinada maneira na nossa relação com os outros, porque devemos mudar a postura quando representamos esses outros? O nosso *ego* dissipa-se no acto da empatia, se queremos representar o outro, então talvez devemo-nos focar menos em nós.

Vamos cada vez mais percebendo porque é que o *assunto* que nos traz aqui é uma célula básica da realidade humana, a presença de uma pessoa como objecto de Pintura e todas as contingências que isso abarca: o ambiente que esta pessoa traz, o diálogo que estabelece, a transformação que efectua no pintor.

O terceiro critério é então o *Retrato* como molde de Pintura. É uma forma de dar a ver a célula básica que procuramos. Sendo uma área cujas concepções têm vindo a reinventar-se, deambulamos então pelo espectro de possibilidades que esta nos pode dar. O que é retratável? O que é retratar? Podemos retratar uma conversa? Os limites de que falamos no título desta dissertação são também o assunto deste projecto. As respostas, essas comprovamo-las com as obras que se vão completando.

Enfim, questiona-se então se o que o retrato nos mostra é o que a pessoa, o espaço e a conversa são, ou se nos mostra a forma como estão, assumindo que apenas se representa algo que reside no encontro e que remete para este só e não para pessoa ou ao espaço.

Falávamos sobre a transformação como um acto de assimilação do exterior. Condillac dizia que o estado de atenção é a “força da sensação, o efeito de um evento exterior para o sujeito”.²⁶ Então, se para melhor entendermos o assunto que pintamos temos que nos submeter a ele, deixando-o transformar-nos, este, ao despertar a nossa atenção está a alterar a nossa percepção, convidando-a a imergir nele.

Contudo Cézanne alerta-nos para este estado de atenção testemunhando que esta corre o risco de nos “conduzir à sua (do objecto) desintegração e perda perceptual, destruindo a sua forma inteligível”.²⁷

Por isso, quando abordamos este estado no contexto pictórico, confrontamo-nos com a questão de como é que ele nos pode servir melhor. Se esta realidade que queremos ver entrar no atelier é tão diversificada e transmutável, não existe possível atenção que perdure. A atenção neste contexto só pode reter aspectos ínfimos do ambiente que experiencia. Por isso, e mais significativo que todos os outros assuntos, a *distração* é o critério que domina todos os outros. É o que caracteriza a postura do pintor como intermediador entre o modelo e a pintura.

Quando falamos de distração, não só identificamos o comportamento de cedência dos sentidos aos estímulos mais variados, que não são os que ditamos como os mais importantes, como uma submissão ao próprio carácter imprevisível do olhar. No contexto do Retrato, a distração constitui-se como uma forma de emersão ou do acto pictórico ou da conversa com o modelo, ou de qualquer outra interacção que faça parte da construção desse retrato.

Para falarmos sobre este assunto, temos dois autores muito úteis que nos fazem um balanço do que é o estado consciente da distração e da atenção: John Jervis e Jonathan Crary. No livro publicado por este último, Crary contraria a opinião de Walter Benjamin, que defende estes dois estados como polos opostos, contraditórios. Na opinião do crítico tanto a atenção como a distração são úteis uma à outra e que, utilizadas de uma forma circular, formam um *continuum* que acrescenta mais da experiência ao receptor.

Por fim, o pintor que se distrai, abre as portas da sua percepção para o imprevisto, abre a assimilação dos seus sentidos para lá das suas intenções. Torna-se disponível a este ambiente activo, propagando a sua percepção pelos limites daquilo a que pode definir como retrato.

²⁶ Cit. por Jervis - *Sensational subjects: the dramatization of experience in the Modern World*. Londres: Bloomsbury, 2015. p.102.

²⁷ *Ibid.*, p.102.

Assim, o assunto que trazemos aqui é *a distração do pintor, nos limites do retrato*.



Fig.6 - *Maigode!* (Detalhe).

2.Faça-se! A construção do trabalho

O presente capítulo aborda, agora de uma forma mais prática e incisiva a construção do trabalho artístico, os espaços e mecanismos criados para o crescimento do mesmo. Corresponde à fase de produção que, através do discernimento que vai sendo elaborado paralela e transversalmente (como tratámos no último capítulo), vai erigindo critérios próprios a uma *praxis* contínua. Esta divide-se em três lugares fundamentais: o *atelier*, o modelo e a tela.

Numa tentativa de apreciar estes lugares e a importância que cada um tem singularmente, contemplamos as suas possibilidades em separado, nunca esquecendo que fazem parte de um todo e que são, por fim, indissociáveis uns dos outros.

2.1 “Tudo começou...”



Fig.7 - *Atelier*, fevereiro de 2018.

Tudo começou com a necessidade de quebrar o isolamento a que a construção de um trabalho em pintura pode tender. Se a vontade que desperta o ímpeto criativo é a entrega ao outro, a convivência, enfim, os vínculos que criamos uns com os outros, só me restavam duas opções:

1. Sair do *atelier* e encontrar uma forma nómada de produção, tentando acompanhar o ritmo vertiginoso da vida dos outros ou;
2. Tornar-me anfitriã no meu espaço de *atelier*, tornando-o num lugar fomentador de encontros, incitador de conversas, fugindo assim às contingências da vida apressada experienciada lá fora, abrindo espaço e tempo a uma nova forma de estar, que é simplesmente estar.

O último parece-me mais proveitoso tanto porque impunha uma condição comum a todas as convivências, sendo mais fácil construir um molde para este estado de presença. Definindo sempre o mesmo ponto de encontro, consigo perceber a forma com que cada pessoa, com a sua presença, consegue moldar a perceptibilidade do visível, criando uma atmosfera única. A pessoa que age como modelo é o agente dessa mudança “climatérica”. Conseguimos ver isso em diferentes vertentes: na escala da figura na composição, na paleta utilizada, na espessura da tinta aplicada à tela. A pintura capta, assim, os sinais inéditos que marcam a presença do indivíduo.

À luz desta premissa noto, então, que se o lugar-comum (este ponto de encontro) que demarca o contexto da pintura é o *atelier*, o lugar-comum que delimita esta pintura é o Retrato.

É curiosa a dicotomia entre os termos *lugar* e *espaço* na Língua Portuguesa na qual o primeiro conota para um “espaço ocupado” e o segundo para um “lugar vazio”, deixando a possibilidade de encarar o *atelier* como *espaço* - intervalo vazio entre limites – e a prática do retrato como *lugar* – conteúdo limitado.²⁸

2.2 Pensamentos sobre o *atelier*

O que podemos definir como prática de *atelier* é, tem sido desde sempre, uma adaptação aos tempos. Cada cultura tem o seu modo particular de encarar a relação com a materialização criativa, com o tempo a que esta despende, com os seus propósitos. Além disso, a evolução tecnológica dos meios e suportes para tal materialização alterou, ao longo dos tempos, a disponibilidade do artista para o *momentum* do gesto pictórico. Isto é que, gradualmente o trabalho prévio de um pintor ao acto de pintar foi-se desvanecendo, desembocando na experiência que hoje nos é acessível, a de simplesmente canalizar o *momentum*, a potência que nos impele à pintura, se assim o entendermos. Tudo isto muda radicalmente a atitude de um pintor ao seu espaço de produção. Pode passar menos tempo a dedicar-se a tarefas mais artesanais e mais tempo a realizar o que antecipa.

Por consequência a esta nova realidade, o espaço do *atelier* tem vindo a perder terreno para o lugar da experiência artística. Desde o êxodo do Impressionismo para uma Pintura no exterior, temos presenciado as mais variadas escolhas de locais de produção por parte dos artistas do séc. XX, rompendo com as características tradicionais do espaço artístico habitado, que podemos chamar de *atelier*.

²⁸ In *Diário de Bordo*, 14.04.18.

Esta designação contudo, apenas se foi construindo a par com a crescente individualização do artista (quando falamos em individualização, falamos em independência. Falamos de uma transição da práxis das escolas do período Renascentista, ou dos espaços atribuídos por Mecenas, até ao atelier como propriedade do próprio artista). Mas quando falamos nos novos lugares de experiência artística, falamos da possibilidade de um trabalho ser realizado de forma nómada, em vários espaços, efectuando registos de realidades voláteis como os fotográficos, os de desenho ou de vídeo, podendo editar tudo isto num programa de computador, desvinculando o artista da necessidade de gastar tempo desnecessário. Ganha-se tempo? Perde-se? O tempo é um factor muito importante para esta escolha de lugar.

O tempo de execução, de contemplação, de movimentação, de resolução, de relação. Cada trabalho possui características diferentes e, consoante o seu objecto ou propósito, apela a uma temporalidade específica. Mesmo assim, será pertinente observar que o desassossego a que nos vamos habituando, característico deste período, tenta qualquer um a acelerar o seu processo, preferindo muitas vezes mecanismos que dão resultados mais imediatos. É uma tendência que responde às necessidades do seu tempo. Todavia, existem áreas que pedem outro tipo de relação e para isso, a prática de estúdio prevalece.

O *atelier* ainda existe. O *atelier* como espaço físico contido entre paredes por onde o artista deambula e no qual condensa todas as suas experiências. Neste estúdio, é possível o recolhimento da experiência plástica e ao mesmo tempo a indução do exterior para o interior. O *atelier* serve para o artista desenvolver a sua natureza de *ser acumulador*, dentro das linhas que lhe convém.

Este comportamento, que experienciam muitos artistas, tem que ver com a ideia de uma potência indeterminada. Poder possuir um espaço onde se amontoam objectos, materiais, as mais diversas coisas, que por aí pernoitarão e viverão até que seja a altura certa para os utilizar, é uma experiência fundamental para muitos artistas que se esforçam por encontrar permanentemente relações novas entre todas estas coisas.

Neste gesto permanente de acumulação jogam-se as memórias, as experiências, lugares-comuns entre ideias, reflexões, cores, manchas, sujidade tal como James Elkins descreve num capítulo que intitula de *O atelier como um tipo de psicose*.²⁹ Este espaço torna-se uma extensão do pensamento do artista, pelo qual percorre quotidianamente e diverge, *espaceia*.

²⁹ In *What Painting is*. Nova Iorque: Routledge, 2000. P. 140-165.

A ideia de *espacear* que Martin Heidegger enuncia em *A arte e o espaço*³⁰, fala sobre esta capacidade do trabalho artístico inundar o estúdio, com os seus pequenos germinares, parecendo testar os limites físicos do mesmo, alargando-o como se fosse elástico.



Fig.8 - Goustave Courbet, *O atelier do Pintor: alegoria real determinando 7 anos da minha vida artística e moral*, 1854-1855. Óleo s/ lona, 361 × 598 cm. Museu de Orsay.

Esta ideia de acumulação e relação que temos vindo a construir é engenhosamente descrita por Courbet na alegoria relativa ao seu trabalho artístico. Embora de carácter fortemente político, podemos atentar a várias dinâmicas que se inter cruzam e que espaceiam este espaço, cujas fronteiras não nos são dadas a ver. Courbet como que recorta o seu quotidiano e o traz para o seu ambiente de trabalho. As personagens à sua esquerda movimentam-se e coabitam como se estivessem na rua. Poderíamos dizer que se mantêm inalteráveis relativamente às suas circunstâncias diárias. Uns mais descompostos, outros mais sérios, parecem nem notar a presença do pintor. Para além disso, vemos outros temas como uma Natureza Morta e aquilo que parece uma pose de Cristo Crucificado. O pintor observa-os mas, no entanto, pinta aquilo que parece ser um assunto completamente alheio à sua experiência visual do momento. Do lado direito conferimos várias personalidades que se instalam quase em forma de pose, assumindo uma atitude de

³⁰ Cf. HEIDEGGER, Martin - *El arte y el espacio*. Trad. Jesús Adrián Escudero. Barcelona: Herder Editorial, 2009. P. 12.

contemplação e expectativa. Distanciando-nos do significado independente de cada personagem, vemos de um lado a expectativa, do outro a realidade e no meio, um intermediador que parece não representar nenhuma das duas.

A composição central (constituída pela mulher, a criança, o cão, o pintor e a tela) pretende, de forma harmoniosa, simbolizar a ingenuidade (*naïveté*) e a pureza de intenção, reporta-nos Laurence de Cars³¹. Comenta esta situação como o factor central da prática artística que nos mostra Courbet: o momento decisivo de autodiscernimento, em que tudo o resto, embora constitutivo da composição, é periferia.

Todavia, este entorno mostra-se útil para pensarmos no espaço de *atelier* como uma condensação de experiências, um espaço activo que, sobretudo não está interdito ao público.

«O atelier do pintor permanece uma declaração infinitamente pessoal, um quadro pintado à primeira pessoa. “É o mundo que se vem fazer pintado comigo”.³²»

Para descrever e comentar a prática de *atelier* de Lucian Freud, Laurence de Cars quis estabelecer um paralelismo com esta pintura de G.Courbet. E constitui-se verdadeiramente um paralelismo pois ao constataremos a ideia deste último como um “artista em sociedade e na sociedade”³³ podemos verificar que em nada se cruza com a atitude de Lucian Freud. Enquanto ambos dispõem de um *atelier* coabitado com outros (modelos, visitantes, amigos), Freud considera que está à margem da sociedade, talvez pelo seu *motu* conhecido onde afirma que os animais são criaturas mais belas que os seres humanos (a polémica afirmação onde se subentende que a beleza mencionada seja interior).

Mesmo assim identificamos nestes dois espaços criativos a coincidência de serem locais de encontro. Não só humano, mas sobretudo. E embora o primeiro que mencionámos nos seja reportado através de uma “real alegoria”, podemos imaginar como de facto teria sido no séc. XIX. Já este segundo é uma demonstração clara de uma utilização exaustiva de um espaço, encontrando inúmeros lugares. Alguns tão inusitados como estes.

³¹ DE CARS, Laurence - *Échos réalistes chez Lucian Freud* in *L’atelier: Lucian Freud*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2010. pg.53.

³² De Cars - *op.cit.*, p.53.

«L’atelier du peintre demeure une déclaration infiniment personnelle, un tableau peint à la première personne. “C’est le monde qui vient se faire peindre chez moi”.»

³³ *Ibid.*,p.53.



Fig.9 – Lucian Freud, *Rapariga sentada no portão do sótão*, 1995. Óleo s/ tela, 131,5x 118,8 cm. Coleção Particular.

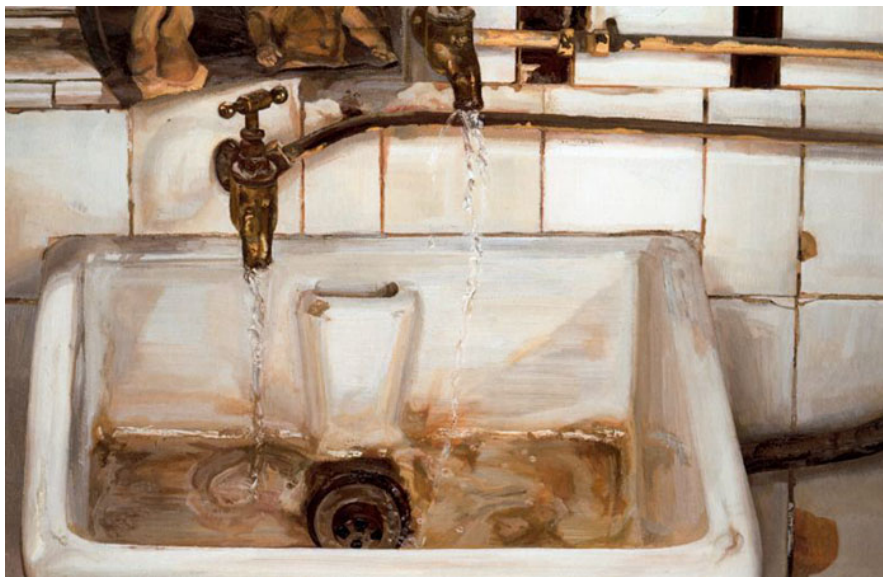


Fig.10 – Lucian Freud, *Dois lutadores japoneses ao pé do lavatório*, 1983. Óleo s/ tela, 78,8x 51 cm. Art Institute of Chicago, Chicago.

Courbet e Freud são dois exemplos que estabelecemos para definir os possíveis traços de um *atelier* que impele e expelle a sociedade ao mesmo tempo, que é habitado por uma história de várias formas de prática e essencialmente determinado pela sua *porta aberta*.

2.3 O atelier aberto

As portas estão abertas a todo o tipo de visitantes. *I am open for business*. A corrente de ar é contínua e inunda o espaço de movimento. Os papéis acusam a sua fuga, agitando-se ao sabor do vento que vai e vem; as telas esforçam-se por se equilibrar no prego que as aguenta na verticalidade que estas exigem; outras escondem-se, de rosto virado para a parede, esperando pelo dia em que serão de novo confrontadas com a luz que decidirá o seu fim.

São 11h da manhã. No *atelier* já trabalham alguns, aqueles que sempre se apresentam de serviço cedo, coisa rara neste piso, e que normalmente são os últimos a sair.

O Clemilson e eu fizemos uma corrida para ver quem chegava aqui mais depressa, a este sítio a que ele chama, em tom de gozo, a “torre da Fiona” (referência à personagem do Shrek, filme da Disney). E tem alguma razão, visto que temos que subir até ao último andar desta faculdade para cá chegar. Quando cheguei já cá estava ele, a contemplar o trabalho feito na sessão anterior.

É um amigo recente - aluno do primeiro ano do curso de Pintura, licenciado já em Filosofia e Teologia, nunca perguntei a sua idade mas creio que deve rondar os 40s. Desta vez traz um *blazer* azul claro por cima de uma camisa branca – não se lembrou de trazer a t-shirt preta que havia trazido na sessão anterior...

Enquanto preparo o material, vamos conversando sobre um tema que nos incomoda muito aos dois, a eutanásia. A discussão no parlamento que se vai dar esta semana e toda a controvérsia que está a gerar (este tema só pode ser discutido enquanto há poucos ainda a trabalhar no *atelier*, se não gera-se o caos e não há pintura para ninguém). Entre temas sérios e graçolas típicas, lá se vai incluindo a nova vestimenta na composição que, surpreendentemente, diz mais com o fundo cor-de-rosa que já havia sido colocado previamente. A ligeireza das cores que vão surgindo em torno da cara pesada e barbuda de Clemilson, jogam muito bem com esta sua dicotomia entre pessoa muito séria mas muito divertida simultaneamente.

À medida que o tempo avança entram mais pessoas no *atelier*. O Alexandre vem visitar a “vítima” de retrato, como gosto de chamar aos meus modelos, tal qual como um amigo vem visitar um doente ao hospital, para dar apoio. Esta última analogia não fui eu que a inventei, foi a Ana que partilha *atelier* comigo. No meio disto, o Clemilson repara que a Dora, com quem já estávamos os dois a falar há uns longos minutos, é compatriota brasileira, o que dá origem a uma longa conversa sobre S.Paulo e o interior do Brasil que depois evolui para outro tópico importantíssimo que é a diferença entre as telenovelas portuguesas, brasileiras e mexicanas. Chegamos à conclusão unânime que as brasileiras são melhores, embora nenhum de nós seja muito atento a esses programas.

Enquanto se desenvolve tudo isto, entra o Ricardo que cumprimenta entusiasticamente Clemilson. Conheceram-se na última sessão e o Ricardo manteve-se de tal modo incluído na

nossa conversa, que não consegui deixar de o incluir na pintura, num plano de fundo, muito discretamente.

À medida que nos aproximamos da hora do almoço, começamos todos a acusar alguma fome e o modelo começa a fazer alguma pressão para terminarmos a sessão. Uns últimos toques na camisa e dou a sessão como terminada. Não sei se a tela está acabada, mas o importante é que vamos almoçar. Depois virei conferir melhor a situação. Saímos e as portas continuam abertas, pois ainda há quem continue a trabalhar. ³⁴



Fig.11 – *Clemilson na torre da Fiona*. Óleo s/ tela, 100x 80 cm.

³⁴ *In Diário de Bordo*, 22.05.18.

2.3.1 O artista anfitrião

1958,

“Trabalhei que nem um cão naquela pintura”, disse Bill com um sorriso confuso. “E quando acordei na manhã seguinte pensei que estava a ver coisas: marcas de mãos pintadas por toda a tela.” A sua filha Lisa, que tinha dois anos na altura, tivera acordado cedo e começado a brincar com os pincéis e tubos de tinta de Bill. Descobriu tinta de ocre fresca na paleta, esfregou as suas mãozinhas nela, aproximou-se da tela e suavemente tapeou-a. “Primeiro fiquei furioso”, admitiu Bill, “mas quanto mais olhava para aquilo, mais eu gostava, e rapidamente percebi que eu próprio não o teria feito melhor”. Ele, afectuosamente, nomeou o quadro como *a Pintura de Lisbeth*.³⁵

Quando remontamos à origem da palavra Anfitrião, deparamo-nos com a personagem da Mitologia Grega que lhe dá nome. Curiosamente a história que esta nos conta, não nos fala de um homem de grandes amizades, nem de grande folia (como podemos vir a associar a um anfitrião moderno), mas de um guerreiro que aceita a sua mulher Alcmena de volta, depois de esta o ter traído com Zeus, “recebendo-a em casa”. Anfitrião é, então, aquele que acolhe desinteressadamente, que contorna os seus interesses pessoais em prol de uma certa humanidade. Ou talvez seja aquele que dá uma abertura grande ao gesto do encontro. De qualquer forma a ideia que queremos retirar da vida de Anfitrião é a de que este não recebe apenas quem lhe convém, ou quem imediatamente lhe agrada, acolhe de volta quem o enganou.

É no seguimento desta ideia que desenvolvemos uma prática anfitriónica, tornando o espaço livre para entendermos que qualquer um pode ser um acrescento na nossa obra, ou até mesmo objecto. De Kooning, ou Bill, como lhe chama a sua mulher, na citação referida mais acima, é surpreso por uma visita “indesejada” ao *atelier*, esta não só interfere no seu trabalho como o altera, na completa inocência de uma criança. O curioso é a reacção do pintor: admite que não teria feito melhor.

Temos que observar em de Kooning esta capacidade de realmente receber as transformações que implicava a visita da sua filha ao *atelier*, ainda que não programada. Este acolhimento da novidade, embora seja um extremo para a ideia de visita que neste Trabalho de Projecto possa existir, é um exemplo de como verdadeiramente age um artista anfitrião, no sentido que estamos a construir: o de estar sempre pronto a deixar-se transformar pelos que afluem ao *atelier*.

³⁵ LIEBER, Edvard – *Willem de Kooning: reflections in the studio*. Nova Iorque: Harry N. Adams, 2000. p.43.

Embora extremo, é um exemplo curioso de reacção a tal inédito.

A ideia é mesmo esta. Um *atelier* aberto não é apenas um espaço de portas abertas, que contempla a vinda de mais pessoas, mas é também um potencial lugar aberto às transformações que a realidade externa efectua, quando verdadeiramente se integra no processo plástico do artista. Esta possibilidade torna-se apenas possível quando este último acolhe a diferença e presta atenção à mesma, distraíndo-se dos seus propósitos pessoais, procurando expandi-los. Já falámos em interoperabilidade como o jogo de forças entre os vários estímulos que o pintor vai alternando para entender a “paisagem” do seu *atelier*. Esta forma de actuar necessita esta forma de estar, que é ser-se anfitrião.

Ainda assim, esta mentalidade que pode ser construída pelo pintor face ao seu espaço de trabalho tem que possuir algum critério. Simplesmente assumir um estatuto receptivo pode descontrolar os propósitos de um trabalho, o artista tem que ver esta realidade que entra pelo *atelier* como um acrescento ao seu acto criativo e não, como pode ser falsamente compreendido, como algo decisivo. Por isso, para manutenção da vontade artística, o artista deve ter o direito a manter um certo nível de *pudor*.

2.3.2 O pudor

Chamamos-lhe pudor, como poderíamos chamar outra coisa. É algo que todos os artistas mantêm mais ou menos explícito no seu trabalho. Não falamos de pudor com *sentimento de vergonha*, mas como uma interioridade, um recato, um regramento que se mantém. Algo que não depende da extroversão ou introversão do artista, depende da sua intimidade.

Ao longo das várias entrevistas que Meyer Shapiro realizou em Inglaterra³⁶, reparou que havia algo em comum com todos estes espaços, correspondente à sua finalidade. Todos estes, de alguma forma, caracterizavam-se como *sanctuaries* que na língua inglesa, no contexto em que falamos, se definem como *espaços de refúgio*. Facilmente identificamos uma vontade crescente nos vários artistas entrevistados, em quererem isolar-se, em quererem fugir ao olhar alheio, à intromissão de pessoal “estranho ao serviço”. Muitos mencionam o *atelier* como uma fuga, um

³⁶ Cf. AMIRSADEGHI, Hossein; EISLER, Maryam - *Sanctuary : Britain's Artists and their studios*. Londres: Thames and Hudson, 2011. p. 9-10.

exílio, um casulo ou uma bolha, reivindicando que só num espaço com estas características é que o artista pode exercer sem constrangimentos a sua liberdade criativa.

Este pensamento vem a adjudicar um nível de mistério que, de alguma maneira é sempre constituinte do processo pessoal de cada um. Mistério, num sentido Teológico, não se define como algo interdito ou proibido, como algo que não merece a tentativa de ser aprofundado, mas sim como algo de que podemos sempre conhecer mais, nunca conhecendo na totalidade a realidade em causa. Assim é misterioso o processo de *atelier* para o público, e por vezes para o próprio artista. Há sempre mais a conhecer.

Por isso, dado este argumento, talvez parece quase ingénuo um artista pensar que ao esconder a sua prática, está a criar o mistério que torna as suas obras uma realidade de várias potencialidades. Este mistério é intrínseco ao acto criativo e mantido pelo pudor, que é uma sustentação desta interioridade. Por isso é muito fácil confundir esta ideia de pudor com medo de exposição pessoal. Mas são casos que se alimentam de diferentes fontes, um diz respeito à Arte e o outro diz respeito a uma construção social.

Não podemos, assim, defender esta interioridade impondo-lhe barreiras, esta não é um mistério isolado. Pouco se protege a integridade do artista, se ele a enterrar. Necessita, por isso, de um confronto permanente com o outro, para se consolidar.

*Todo o interno não se basta a si mesmo, está voltado para o exterior, está em diálogo, cada vivência interna chega a residir sobre a fronteira, encontra-se com o outro, e neste intenso encontro está toda a sua essência.*³⁷

A ideia de pudor é aqui importante pois é um esforço em invocar limites às alterações a que o artista se pode submeter. É por isso, uma salvaguarda dos seus princípios artísticos que, ao evoluir no confronto com o diferente, o artista consegue ainda preservar a vontade que o transporta à pintura e deambular pelos limites, no nosso caso, que ainda definem um retrato.

³⁷ Mikhail Bajtin cit. por Antonio Muñoz Carrión – *Estética de la creación verbal in La actitud del artista*. Madrid: Clepsidra Ediciones, 2015. p. 175.

2.4 Reflexões sobre o modelo

Muito dissertámos sobre o *atelier aberto*, sobre o *artista anfitrião*, acerca das alterações que o primeiro causa no segundo e de como o segundo deve abordar o primeiro. Não falámos ainda, contudo, do elemento que justifica os dois primeiros – o *modelo*.

Embora seja o pronome que mais se associa com as funções dos indivíduos que posaram neste projecto, a palavra *modelo* tem um significado expandido nesta prática artística. Não é só uma *pessoa que posa*, mas também que come, que dorme, que conversa, que anda, que está à sua maneira e que define muitas das características do lugar da experiência artística do retrato que a aborda. Não é um *modelo vivo* mas que vive. Vive neste encontro entre pintor e modelo que justifica o seu retrato.

Cada modelo seleccionado para este projecto vem de uma relação quotidiana, mais ou menos extensa, mas igualmente importante. Esta variante temporal é decisiva para o ambiente e o grau de conforto dos dois elementos presentes. Podemos considerar curiosas as diferenças que se estabelecem sob cada uma destas variantes; a forma de encarar o silêncio (como algo natural ou como falta de assunto que leva posteriormente a um constrangimento de ambas as partes), a profundidade das discussões que podem ocorrer ou até mesmo a naturalidade da postura que cada um sente que pode assumir.

Esta possibilidade de estar em confronto com o “outro” num lugar tão pessoal como o processo plástico de um pintor é posta em questão por vários artistas no decorrer deste último século, que nos reportam da sua experiência, os seus acidentes vantajosos ou inconvenientes de percurso. Para entender como esta situação pode causar os mais variados impactos, comparamos a posturas entre Lucian Freud, Francis Bacon e Alice Neel.

Como já referimos, L. Freud posiciona-se como um indivíduo à parte na sociedade. Não como um ser excluído, mas como alguém distante da mesma, que acha uma beleza maior nos animais que nos humanos. Mesmo assim, contrapondo-se à sua postura em relação à sociedade em geral, o pintor cultivava vínculos individuais aos quais convida para o seu espaço de trabalho. Afirma Lucian Freud, que apenas pinta pessoas que lhe são conhecidas ou familiares. Por conseguinte toda a sua obra é constituída de retratos que neste caso surgem sempre de um molde presencial, isto é, o seu trabalho é essencialmente confrontacional. Todavia, conseguimos entender que este confronto tem um interesse definido pelo artista: ele já tem a sua linguagem plástica e cada vez que inicia uma

pintura pergunta-se a si mesmo, «how can I make a picture by me/ como posso fazer uma imagem feita por mim? »³⁸

Refere-se, nesta pergunta, a questão da atribuição a sua identidade face a este objecto novo. Por isso, não podemos olhar para o confronto deste pintor como um jogo de forças, pois há uma submissão do modelo em ser o objecto que o pintor quer que este seja.

Já no caso de Francis Bacon, o confronto é evitado a todo o custo. O pintor reconhece à partida que não tem um preconceito muito definido ante a representação de um objecto, mas que ao tentar encontrar a solução pictórica que mais o agrada na representação desse mesmo, admite que tem que danificar a imagem que está construir. Em consequência, Bacon não quer que este modelo testemunhe a sua destruição, ou a corrupção da sua aparência, por isso prefere partir da fotografia, desvinculando-se, assim, do estatuto de “observador observado”. O caso deste pintor é comum, vários artistas testemunham a mesma preocupação. Anterior a ele, Pierre Bonnard já dizia que «a presença do objecto, do motivo, é muito constrangedora para o artista no momento em que pinta» e acrescenta «se o objecto está presente no momento em que se trabalha, existe sempre o perigo de o artista se deixar levar pelas incidências do olhar directo, imediato, e perder de vista a ideia inicial»³⁹. Fica em questão se esta ideia inicial existe em Bacon.

Temos então um pintor que manipula um confronto e outro que foge. Mas temos outra postura que nos interessa ainda mais, a que aceita este jogo de forças e se coloca em pé de igualdade para com o modelo.

Um exemplo desta postura é a de Alice Neel. Esta artista esforça-se por introduzir a sua empatia pelos modelos de que dispõe, deixa que estes a mudem, desde a sua forma de estar à sua ideia inicial dos mesmos. Para ela esta atitude é o seu “bilhete para a realidade” (“ticket to reality”)⁴⁰, que por outras palavras designa como um exercício de honestidade.

Sobre este último exemplo, aprofundamos agora um exercício fulcral para a elaboração dos retratos elaborados neste projecto.

³⁸ FREUD, Lucian - *Op. cit.*, p.23.

³⁹ Cit. por SOMMER RIBEIRO, José – *Pierre Bonnard*. Lisboa: Fundação Arpad Szenes- Vieira da Silva, 2011. P.52.

⁴⁰ NEEL, Alice - Art is a Form of History: Interview with Patricia Hills [1983]. In STILES, Kristine, SELZ, Peter (ed.) - *Theories and documents of Contemporary: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996. p.213.

2.4.1 Criatividade e Empatia

O título que dá o assunto a este capítulo é retirado de um texto escrito por António Muñoz Carriá, professor de sociologia na Universidade Complutense de Madrid, que resolveu aprofundar os efeitos da empatia na actividade criativa do artista. Ao questionar-se sobre o papel deste gesto, convoca outro sociólogo cujos estudos abordam maioritariamente a necessidade do confronto com o outro para a nossa criatividade e dos quais destacamos o seguinte excerto:

Ser significa ser para o outro e através do outro, ser para si mesmo. O Homem não dispõe de um território soberano interno mas está, sim, todo ele, sempre, sobre a fronteira, olhando ao fundo de si mesmo o homem encontra os olhos do outro ou vê com os olhos do outro.⁴¹

A importância desta afirmação está no reconhecimento do outro para o auto-discernimento do eu. Seja por reconhecer as diferenças ou as semelhanças, a empatia obriga a um reposicionamento mental, à apropriação da realidade alheia, a um deslocamento do eu. E Bajtin considera isto, uma experiência fundamental para a *actividade estética*. Para melhor compreendermos onde é que esta ideia do autor se insere na prática artística, enumerámos o exercício da empatia em três fases.

A primeira fase consiste na *vivência interna* da realidade do outro. Ao viver a realidade alheia como sua, o artista compreende quem é o retratado e quem é ele próprio pelas conclusões a que vai chegando. Tenta, assim, compreender o outro, entrando no fundo das suas experiências e não tentando incutir a sua própria como elemento discernidor da definição deste.

A fase que se segue é a da *vivência externa*. É a compreensão da *postura plástica concluída do seu corpo* (o do modelo) exercendo uma possível empatia física. Esta consta num reflexo existente no ser humano que o torna capaz de imaginar a sensação da postura física de um outro ser. Quando vemos alguém a magoar-se sentimos a sua dor, embora não a tenhamos concretamente. Ao observarmos um modelo sentado, sentimos as torções das suas pernas, dos seus braços, a tensão dos seus ombros, conseguimos, numa pequena proporção, imaginar a sensação física de estar na pose do modelo. Este é o caso da pintura *José Sotomenor* e da forma com que os braços apoiam tensamente o resto do torço, ou da *Bé*, onde sem intenção prévia, foi denunciada a sua escoliose.

⁴¹ Mikhail Bajtin cit. por Antonio Muñoz Carrión – *Op. cit.*, p.177.



Fig.12 – Zé Sotomenor, 2017. (detalhe)



Fig.13 – Bê, 2018. Óleo s/ tela, 60x 45 cm.

Destas duas dinâmicas rumamos para a última, que é a finalidade de todo este acto. Ao regressarmos ao nosso lugar, depois desta tentativa de identificação interior e exterior do outro, que neste caso é o modelo, temos as ferramentas para *estruturarmos ou concluirmos o material da vivência*. Exercemos então, aquilo a que Bajtlin chama de *a verdadeira actividade estética*.⁴²

⁴² *Ibid.* p.177.

2.5 Heranças do Retrato



Fig. 14 (em cima)- Alexandre, o Grande, séc. II – séc. I A.C.. Mármore, 37x20x29cm. British Museum, Londres.



Fig.18 (em cima) - Jacopo Tintoretto, Retrato de um Senador, ca. 1570. Óleo s/ tela, 118,5x 100cm. Cortesia do Museu Nacional Thyssen Bornemisza, Madrid.



Fig. 21 (em cima)- Caravaggio, Retrato de Fra Antonio Martelli, 1608. Óleo s/ tela, 118,5x 95,5cm. Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Florença.

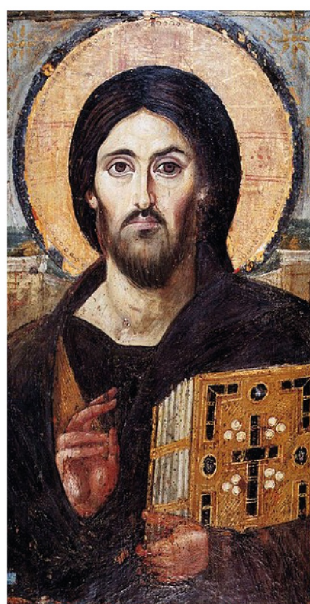


Fig. 15 (à esquerda)- Cristo Pantocrator, VI n.e. Encáustica s/ painel [de madeira], 84x45.5cm. Um dos mais antigos ícones ortodoxos bizantinos, encontra-se no Mosteiro de S. Catarina no Monte Sinai, Egito.



Fig.19 (em cima)- Jan Van Eyck, Homem de Turbante Vermelho. 1433. Óleo s/ madeira, 33,3x25,8cm. The National Gallery of Art, Londres.



Fig. 22 (à esquerda)- Artemisa Gentileschi, Auto-retrato como alegoria da Pintura. ca. 1638-1639. Óleo s/ tela, 98,6x 75,2cm. The Royal Collection.



Fig. 16 (em cima)- Duccio, Virgem e Menino.ca. 1300. Têmpera e ouro s/ madeira. 28x20,8cm. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.



Fig 17 (em cima)- Hans Memling, volante direito do díptico de Martin van Nieuwenhove, 1487. Painel 44x33-cm. Museu de Hans Memling, Bruges.



Fig. 20 (à cima)- Leonardo da Vinci, Dama com Arminho (retrato de Cecília Gallerani), 1489-1490. Óleo s/ tela, 54x39cm. Museu Nacional, Cracóvia.



Fig.23 (em cima)- Diego Velázquez, Juan de Pareja, 1650. Óleo s/ tela, 81.3x69,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.



Fig.24 (em cima)- Diego Velázquez, Papa Inocência X, 1650. Óleo s/ tela, 140x 120 cm. Galleria Doria Pamphili, Roma.



Fig. 25 (em cima) - Diego Velázquez, Ferdinando Brandani (o Barbeiro do Papa), 1650. Óleo s/ tela, 50,5x47 cm. Museo del Prado, Madrid.



Fig.26 (em cima)- Peter Paul Rubens, Marquesa Brigida Spínola Doria, 1606. Óleo s/ tela, 152,2x 98,7 cm. The National Gallery of Art, Washington.



Fig.27 (em cima)- Anthony van Dyck, Carlos I em três posições, 1635. Óleo s/ tela, 85x 100 cm. The Royal Collection.



Fig. 28 (em cima)- Frans Hals, O tocador de alaúde, 1623. Óleo s/ tela 70x62. Musée du Louvre, Paris.

Fig.29 (à direita)- Francisco Goya, Gaspar Malchor de Jovellanos, 1798. Óleo s/ tela 205x 133 cm. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 30 (em cima)- Théodore Géricault, A monomaniaca de inveja (a Hiena de Salpêtrière), 1808. Óleo s/ tela, 72x58 cm. Musée des Beaux Arts de Lyon, Lyon.





Fig. 39 (em cima)- Andy Warhol, Marilyn Diptych, 1962. Acrílico s/ tela, 205,4x 289,56 cm. Tate Modern, Londres.



Fig.40 (em cima)- Willem de Kooning, Reclining Man (John F. Kennedy), 1963. Óleo sobre papel montado sobre cartolina. 58,4x 68,6 cm. Hishhorn Museum and Sculpture Garden Collection, Smithsonian Institution, Washington DC.



Fig.41 (à esquerda)- Francis Bacon, Portrait of Lucian Freud, Triptych, 1966. Litografia, 63x 119 cm. Coleção privada.

Ao longo desta dissertação temos vindo a construir uma ideia dos propósitos para os quais a vontade em criar desembocou no meio que é o Retrato. Contudo permanece ainda pouco claro o que define este meio dentro no contexto do assunto que temos vindo a elaborar. Complicado seria tentar impor um conceito a uma matéria que se tem ajustado consoante os tempos e por isso, o que queremos encontrar neste capítulo é alguma forma de perceber em que medida é que, através dos retratos elaborados segundo a mentalidade já delineada, há uma reavaliação do estatuto deste, um novo posicionamento perante o mesmo, pronto a dele tirar novos proveitos.

Voltando à ideia enunciada no princípio deste capítulo, o Retrato pode ser visto como um *lugar-comum* no que toca à procura da essência do encontro humano, dado que este tem em conta a presença de um “outro” no *atelier* (o *espaço-comum*), é um potencial contexto de desaceleração onde, diz Marc Valli⁴³, «se permite uma conexão mais íntima na percepção humana». Mas porquê o Retrato? Fora a constatação da representação deste “outro”, que directrizes seguimos para que a

⁴³ VALLI, Marc; DESSANAY, Margherita- *A Brush with the Real: figurative painting today*. Londres: Laurence King Publishing, 2014.p.7.

prática pictórica de que falamos seja definida como tal? Será que tem algo que ver com o chamado Retrato Moderno?

As pinturas, à medida que vão sendo elaboradas, vão contraindo características diferentes umas das outras e por fim, pode-se concluir que mostram diferentes formas de captar este encontro. Algumas mais convencionais, outras mais duvidosas, outras quase nem se parecem com rostos. Ao fim dos primeiros trabalhos fomos percebendo que, embora tenhamos espaceado pelas diferentes hipóteses de se conceber um retrato, este tem limites à sua concepção. O exercício de captar o modelo nesta amplitude de questões paralelas ao processo é, ao mesmo tempo, um exercício dos seus próprios limites. Na forma de o concretizar e na sua concretização.

Para entendermos melhor este *lugar-comum* e a sua exclusividade na pintura, voltamo-nos agora para um contexto mais histórico a fim de entender quais os lugares poéticos ⁴⁴em que surge esta forma de representação, de que tradições provêm e quais as directrizes que, perdurando na sua pertinência, vieram a contagiar o trabalho que aqui é mostrado. Num processo criativo, vamos entendendo que há certas afinidades que estabelecemos com artistas e por vezes com pensamentos de época. Aqui, pensamos nestes últimos e de como evoluíram pela história do Homem.

Antes de nos tentarmos aproximar de possíveis periferias no campo do Retrato, propomos iniciar esta viagem histórica destacando algumas tradições. No seu texto intitulado como *Origens do Retrato Moderno*, Jean François-Lhote alega que o Retrato, na sua origem, pode remontar ao Busto Antigo e à *ekphrasis* (“tradição literária”)⁴⁵, ambos elaborados na Antiguidade clássica, como os primeiros sinais daquilo que reconhecemos hoje como Retrato (Fig.14). O poder do ilusionismo, promovido no artista neste tempo acaba por ser uma imposição ao realismo ou naturalismo nas suas obras. Neste período é o busto que nos é deixado como maior manifestação da representação identitária do “outro” numa altura em que pouca importância se dá ao “eu” desta equação. Esta questão da importância do artista, relevante à execução do retrato, só começará a ser questionada quase um milénio depois.

⁴⁴ No contexto desta apreciação histórica, leia-se *lugar poético* como o ponto de partida à elaboração de alguma coisa, talvez até anterior a isso, como a busca do olhar por uma realidade previamente designada que inspira o observador a fim de mostrar o inédito que de alguma forma caracteriza este observador.

⁴⁵ Muito do que conhecemos sobre as obras artísticas da Antiguidade Clássica provêm de um exercício descritivo próprio da literatura, neste caso grega, que nos relata o que não podemos hoje conferir presencialmente. Sendo esse exercício a *ekphrasis*. Cf. LHOTE, Jean-François- *Acerca das origens do Retrato Moderno in A arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999. p.43.

Posteriormente, à medida que o Império Romano vai iniciando o seu declínio, vamos observando na Pintura Bizantina o crescimento do ícone religioso e a consequente desvinculação do busto como uma construção social. Com o aumento de produção destas imagens, dando um novo tipo de projeção à Pintura, começamos a ver mais este meio integrado na tradição cultural romana, chegando a ultrapassar a produção dos bustos.



Fig. 15 - Cristo Pantocrator,vi n.e. Encáustica s/ painel [de madeira], 84x45.5cm. Um dos mais antigos ícones ortodoxos bizantinos, encontra-se no Mosteiro de S. Catarina no Monte Sinai, Egipto.

Do ícone (da palavra grega *eikon*, que quer dizer “imagem”⁴⁶) surge a representação centralizada das figuras de Cristo, Maria Entronizada entre outros santos, para o *culto pessoal e veneração pública*. Sendo encaradas como imagens vivas da ordem divina que posteriormente iam sendo copiadas pelos artistas, estas imagens eram reproduzidas vezes sem conta, ao abrigo de uma lei gráfica. Por isso mesmo, podemos definir a iconografia sacra como uma espécie de código de escrita visual onde o pintor é escritor ou “inscritor”.

A forma de encarar uma imagem, um rosto, nesta fase histórica é curiosamente antagónica à que lhe precede. Já não é a ilusão de realidade que determina a sua validade, mas a capacidade da imagem instruir a quem a contempla. A observação do ícone pretende ir além do sentido de

⁴⁶ DAVIES, Penelope J. E.; DENNY, Walter B.; HOFRICHTERH, Frima Fox; JACOBS, Jason; ROBERTS, Ann M.; SIMON, David L.- *A Nova História da Arte de Janson: a Tradição Ocidental*. Trad.Marta Daniel Dias. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2010. p.272.

credibilidade visual, pretende criar uma ponte para a figura que é representada. Acreditava-se que a “própria figura residia na imagem”⁴⁷ e que, por isso, qualquer reprodução dessa imagem conteria alguma essência dessa divindade que representa.

Na fig.15 vemos um exemplo extraordinário de uma imagem de *Cristo Pantocrator*, cuja datação é imprecisa (dado o facto de esta ser uma reprodução de um protótipo, os ícones bizantinos são difíceis de datar) mas que ronda o séc. VI, onde podemos ver na figura de Cristo uma fisionomia diferente no lado esquerdo e no lado direito. Ambos comportam um significado diferente. No lado direito do observador notamos umas feições angulares, ásperas e sérias. A mão do respectivo lado segura firmemente o Novo Testamento. Do lado esquerdo vemos umas feições mais arredondadas, que transmitem uma ideia de calma e complacência. A mão que abençoa o observador. O significado desta imagem está na dicotomia da postura de Cristo, destinada a ensinar o lado firme de um Deus que só Ele pode julgar, que confronta o observador e o lado compassivo de um Deus misericordioso que aceita o pecador arrependido.

Quisemos incluir esta pintura, pois segue uma tradição muito específica da arte bizantina inicial que pela ligação ao retrato greco-romano (pela técnica da encáustica e as gradações de luz e cor) funde dois tipos de metodologia e, consequentemente, de relação entre artista (neste caso iconógrafo) e assunto (retrato anteriormente social, agora religioso). Esta fase da Idade Média é muito rica no que toca à avaliação dos propósitos artísticos, pois é uma altura histórica na qual surgem posições muito diferentes e onde se inauguram discursos muito importantes sobre a matéria do Retrato, discursos esses tendencialmente teológicos.

Após o período de Justiniano, no qual cresceu exponencialmente esta prática do ícone, dá-se a Controvérsia Iconoclasta durante a qual o Imperador Leão III excomunga todas estas imagens religiosas, alegando que estas correm o risco de reduzir a verdadeira devoção dos crentes à devoção de imagens. Poucas sobreviveram a esta crise, a fig.15 é uma delas. É nesta altura em que os *Iconófilos* se posicionam a favor da imagem utilizando como argumento mais forte a teoria neoplatónica de que o “mundo dos sentidos está relacionado com o divino por emanção”⁴⁸. Este argumento, de raízes teológicas profundas, relaciona-se directamente a questão da dualidade humana e simultaneamente divina de Cristo. Sobre a pertinência da criação e subsistência da

⁴⁷ *Ibid.*, p.272.

⁴⁸ Na introdução à citação de S. Teodoro, o Estudita (759-826 n.e.) “Da Segunda e Terceira Refutações dos Iconoclastas” in *A Nova História da Arte de Janson: a Tradição Ocidental*. cit., p.275.

iconografia religiosa, S. Teodoro manifesta um argumento interessante que vai além da iconografia, rumo a uma leitura mais profunda:

Se cada corpo é inseparável da sombra que o segue, e ninguém no seu perfeito juízo pode conceber um corpo sem sombra mas que podemos ver em cada corpo a sombra que o segue e que na sombra contemplamos o corpo que a antecede: do mesmo modo não se pode dizer que Cristo não tem imagem, se Ele tiver na verdade um corpo de forma característica, mas podemos ver em Cristo a Sua imagem existente por implicação e nessa imagem Cristo é visível enquanto o seu protótipo. ⁴⁹

S. Teodoro elabora a justificação pela qual crê que a adoração ao ícone é possível, pois a questão que se impõe verdadeiramente não é a da imagem ser uma reprodução alheia à figura de Cristo em si, mas a *sombra do Mesmo*. Esta ideia pode ser-nos familiar: a reprodução da sombra remonta-nos a Plínio, o Velho e à origem da pintura. Mas a ideia não é bem a mesma. Vejamos:

O mito de que Plínio nos fala conta a história de um ceramista em Corinto que aprendeu a modelar retratos em argila, atribuindo esta invenção à sua filha. Esta, que se havia enamorado por um rapaz que iria partir para o estrangeiro, contornara a sombra que o seu rosto projectava na parede, com uma linha. Posteriormente, o pai aplicou a argila sobre esta linha e produziu um molde, que depois de endurecido pelo fogo, se transformou num busto. ⁵⁰

Ora, este mito que invoca a origem da Pintura e, mais especificamente do Retrato, relata-nos a captação de uma sombra, de modo a manter a forma da pessoa que partiria em breve, sempre presente. Nesta história, a partida do rapaz por quem a filha se enamora, é uma partida sem retorno, assume-se. O que acaba por tornar este retrato, por outras palavras, uma forma de preservar o rapaz da morte. Esta sua reprodução, no entanto, é contrária à noção que S. Teodoro nos transmite, pois enquanto a representação de Cristo parte de um *potencial vivo*, esta última parte de um potencial morto. Isto é, enquanto a pintura por Plínio é uma sombra da iminência da morte, o ideal iconográfico é uma sombra da iminência da vida. Com isto, vemos um passo importante de uma tradição clássica para a medieval, do significado e utilização da imagem, da *mimese* para a *emanação*. Esta sombra de que nos fala S. Teodoro, reporta uma realidade que, dentro da esfera artística é singular a este período histórico. Não deixa, porém, de alimentar a pintura que lhe sucede com este potencial de emanação ainda que não tão explícito como a iconologia cristã ortodoxa, mas

⁴⁹ São Teodoro cit. in *A Nova História da Arte de Janson: a Tradição Ocidental*. cit., p.275.

⁵⁰ Cf. GIL, José – O Retrato. In MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN - *Acerca das origens do Retrato Moderno in A arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância*. cit., p.11.

que, de facto se verifica sintomaticamente na arte posterior a Santo Agostinho, que vai buscar outra vez o pensamento clássico sobre uma nova luz cristã.

Mas antes disso, o Cisma entre a Igreja Ortodoxa e a Igreja Católica Romana, suspende esta questão, quando desta última floresce um novo tipo de pintura que, durante alguns séculos consistiu em narrativas contidas em evangeliários e nos chamados *Livros Iluminados* onde se perde a ideia do retrato para dar lugar a composições narrativas. Destes livros surgem os frescos imponentes, a pintura vitral e finalmente é instaurada a prática da pintura de cavalete. O cavalete, já existente na Antiguidade Clássica (Plínio descreve na sua *História Natural* a existência já de um cavalete), novamente usado na Idade Média por alguns monges, encontra a sua centralidade na produção pictórica no séc. XIII.

Uma revolução importante que testemunhamos nesta transição entre a representação humana de influência clássica (que neste caso remonta à Grécia Antiga) e a medieval é o destaque do rosto. Crê-se que na escultura grega se dava mais importância ao corpo da figura, deixando-se de parte, por vezes, a cabeça. Após toda a revolução que ocorre no continente após a queda do Império Romano do Ocidente, vemos uma mudança súbita na representação humana: o rosto é o mais importante, o resto do corpo é sacrificado em função deste. Esta mudança é essencial na leitura da arte deste período e da influência que exercerá em toda a arte ocidental, no que toca ao registo do homem sobre si próprio.⁵¹

Destas tradições que vamos nomeando neste capítulo, é importante sublinhar que o objecto de estudo em causa não é uma possível teoria do retrato mas talvez faça mais sentido atribuir a cada elemento diferenciador que vamos incluindo, a designação de lugar poético do qual cada artista ou tradição vai partindo⁵². Falamos de lugares comuns ou diferentes.

Às portas do Renascimento os artistas começam buscar lugares comuns aos da Antiguidade, mais respectivamente aos modelos, os bustos, à sua naturalização. Contudo embora se perceba uma afinidade técnica, o lugar poético do qual o retrato Renascentista parte é muito diferente, não só da tradição greco-romana mas de uma reactualização teológica da mesma por Sto. Agostinho, como já referimos, S. Tomás de Aquino, entre outros. O lugar de que parte cada um, vai-se diferenciando de artista para artista, o que quer dizer que crescentemente testemunha-se a individualização deste

⁵¹ Ideia exposta por David Stimilli em *The face of immortality: physiognomy and criticism*. Albany, NY : State University of New York Press. 2005. p.2.

⁵² Cf. Lhote in *Acerca das origens do Retrato Moderno in A arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância*, cit., p.37.

lugar de que falamos. O naturalismo que testemunhamos nesta época é mais rico no sentido em que não descarta totalmente da ideia previamente exposta pelos iconófilos. Herda esta dualidade da preservação da vida tentando, no entanto captar vida, sublimando a ideia que se pode ter de alma do modelo.

Como primeira ponte a esta realidade, destacamos Jan Van Eyck, distinguido pela sua superação técnica, levando a pintura a uma revolução visual. Creditado como o “inventor” da pintura a óleo⁵³, Van Eyck, proveniente da Flandres, sobressai-se para efeitos desta dissertação no que se suspeita ser o seu auto-retrato *Homem de Turbante Vermelho* (Fig.19). Este retrato secular a três quartos contém algo muito curioso que complementa a sua imagem e que nos dá a entender que o seu propósito detém raízes profundas no intelecto do pintor. O rosto austero de um homem de meia-idade, adornado de um turbante discreto mas de um escarlate vivo, é por si sugestivo, porém, o pintor inscreveu na moldura da respectiva pintura *ALS ICH KAN*, que quer dizer “tal como sei” ou “o melhor que posso”⁵⁴. Na eventualidade deste retrato ser, de facto, do próprio artista, constatará então um espírito inquisitivo sobre a natureza própria. Há quem leia esta inscrição com um outro olhar, como se o pintor se referisse à sua agilidade técnica como o melhor que conseguiu fazer para se representar ou ao modelo que dá origem a este quadro, se for esse o caso. Se olharmos para este retrato com base na dualidade de que este pode ter herdado, podemos verificar nele não uma identidade social, mas algo todavia mais sugestivo, algo mais potencial que o simples assumir da postura do homem. Ainda outra perspectiva, a de David Piper, relata que os pintores flamengos registavam “quase como se fossem artistas fascinados a pintar modelos fascinados”.⁵⁵ (Fig.18)

Deslocando-nos para Itália, vemos Leonardo da Vinci a herdar um pensamento dos mestres flamencos que deve ter contagiado Van Eyck, que é a seguinte fórmula: “dá às tuas figuras uma atitude reveladora dos pensamentos que os personagens trazem no espírito”⁵⁶.

⁵³ DAVIES, Penelope J. E.; DENNY, Walter B.; HOFRICHTERH, Frima Fox; JACOBS, Jason; ROBERTS, Ann M.; SIMON, David L.- *A Nova História da Arte de Janson: a Tradição Ocidental*.cit., p.494.

⁵⁴ *Ibid.*, p.497.

⁵⁵ O autor expõe esta ideia no texto, *European Portraits 1600-1900*. Chicago: Art Institute of Chicago, 1978. p. 79.

⁵⁶ Leonardo da Vinci cit. por LHOTE - *Acerca das origens do Retrato Moderno in A arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância* cit., p.36.

É desta fórmula que, segundo Lhote, se determinam os fundamentos do retrato moderno. Mas Leonardo ainda acrescenta que se deve poder, face às figuras, “reconhecer facilmente através das atitudes o conceito da alma.”⁵⁷

Estas premissas lançam o desafio para todos os pintores vindouros. Está lançado um propósito moderno para o Retrato, e vemos em Leonardo as suas respostas com o retrato de *Cecilia Gallerani* (Fig.20), uma alegoria à curiosidade, ou com a aclamada *Gioconda*, que dispensa apresentações. Ambos os exemplos que retiramos da reduzida obra pictórica de Leonardo são representantes sugestivos de traços importantes das retratadas. O Retrato é então reinventado, surge uma nova tradição.

Evoluídas as perspectivas sobre estas novas premissas, vemos uma nova virtuosidade a tomar partido delas em Itália. Tintoretto dá um salto na matéria do retrato, aliando um forte espírito inquisitivo sobre os seus retratados com o maneirismo que o caracteriza como o primeiro artista barroco (Fig.18). De alguma forma começamos a clarificar a individualidade de cada artista, na sua “maneira”, mas gradualmente é, também, uma preocupação a individualidade dos retratados (explicaremos mais à frente). Contudo, é no início do séc. XVI, com a Reforma Protestante que se dá uma cisão cultural entre as nações que a adoptam e os que posteriormente constroem uma Contra-Reforma. Temos, assim, uma divisão importante historicamente não só na Religião dominante no continente como na cultura que desta se construía. É importante este marco histórico na matéria da Pintura e para nós mais concretamente no Retrato pois havendo por parte das teses reformadoras uma condenação à idolatria da imagem religiosa, há, nos países que as adoptam, uma excomunhão das mesmas e a sua destruição. Algumas são toleradas. Restrutura-se a arte religiosa com o propósito de a usar como divulgação da Reforma. Crescendo maioritariamente no Norte da Europa, é nesta que se verifica uma laicização da Pintura, obrigando aos pintores uma nova procura de temas e situações, uma nova perspectiva sobre a sua prática. Um primeiro exemplo que surge no desembocar desta situação é Hans Holbein com a sua sobriedade humanista, que se esforçou pela procura de trabalho em novos postos, elaborando exímios retratos de figuras como Thomas Moore ou o próprio Henrique VIII, Rei de Inglaterra. Contudo não é neste ainda que vemos as mais drásticas repercussões no que toca ao lugar poético do Retrato.

Simultaneamente a esta cisão que abordámos, e como marco desta própria crise, surge a revolução pictórica realista de Caravaggio (Fig.21), que influenciará muitos pintores

⁵⁷ *Ibid.* p.36.

contemporâneos e posteriores, e surge também uma figura de grande relevo no que toca à prática do retrato: Diego Velázquez.

Tendo-se destacado em Sevilha, Velázquez foi nomeado pintor da corte de Felipe IV, Rei de Espanha. Ao assumir o retrato como a sua especialidade, Velázquez deixou-nos pinturas de uma curiosa proximidade com o retratado. Este, ao ser enviado a Roma para comprar pinturas e esculturas, realiza dois retratos magistrais. Um do seu assistente, Juan de Pareja (Fig.24), e outro do Papa Inocêncio X (Fig.23). O primeiro, uma representação de um sujeito tão próximo, revelado com uma postura importante e simultaneamente com um rasgão na roupa que denuncia a sua posição social, dita-nos algo sobre uma confiança entre pintor e assistente, um apreço do primeiro em relação ao último. Já o retrato de Inocêncio X é motivo de espanto para o próprio Sumo Pontífice que, ao vê-lo exclama desconcertado - *troppo vero!* (demasiado verdadeiro). Não é de surpreender que Diego Velázquez tivesse um olho agudo para cada retratado, pois não o fazia por encargo mas por própria curiosidade. Por isso vemos retratos tão inusitados como *O barbeiro do Papa* (Ferdinando Brandani) (Fig.25) e outras figuras da corte papal, também como os bobos e anões da corte espanhola. Velázquez constrói um novo olhar sobre figura humana no meio da Pintura. Seja com a frontalidade com que representa Inocêncio X, seja com a astuta forma com que representa a Família Real nas *Meninas*. Da sua obra, conseguimos curiosamente, de alguma forma entender mais sobre a sua vida que sobre a dos seus mecenas (a Família Real). Sublinhamos dois pontos importantes de inovação: a questão da proximidade do pintor ao modelo (o pintor preocupa-se com os indivíduos do seu quotidiano) e o retrato verdadeiro.

Nenhum destes é científico e, quando olhamos com uma perspectiva histórica distante, mais difícil é ainda avaliar. Contudo, estes dois pontos revelam muito daquilo que diferencia os artistas no seu lugar criativo. Enquanto a História da Arte diferencia maioritariamente os artistas pelas suas soluções plásticas face ao contexto temporal e social, aqui, o nosso critério é um pouco diferente. Dos artistas que vamos destacando, vão surgindo os que, de alguma forma, se tornam decisivos em ditar os possíveis propósitos do Retrato. Estamos a considerar agora, as inovações que certos pintores trouxeram a esta matéria já caracterizada como o Retrato Moderno.

À medida que entramos mais a fundo no período do Barroco, vamos tendo uma noção mais clara do Retrato que assume uma função de Efigie⁵⁸ e o Retrato que provém de uma proximidade maior do pintor ao modelo. A efigie retira a identidade de um sujeito para representar o todo, mas também podemos ver na prática deste Retrato uma distanciação física do pintor. Aqui a sua identidade não assume nenhum papel a não ser o do sujeito que decide a visualidade da sua pintura. Mesmo assim, vindo da tradição do busto greco-romano e tendo sido adoptado para a medalhística e posteriormente para a pintura, o Retrato como Efigie não era novidade no Barroco. E talvez seja um termo muito reduzido para dar a entender o que queremos aqui integrar.

O que queremos distinguir é a representação próxima ou distante do pintor no Retrato. Um novo lugar que surge em meados do séc. XVI, quando se começam a revelar nas pinturas das pinturas a relação de proximidade entre pintor e modelo. Velázquez foi um bom exemplo de como se pode diluir a fronteira entre estes dois tipos de retrato. Já por sua vez, Peter Paul Rubens é muito conhecido, entre várias vertentes, pelos seus retratos oficiais que marcam a tendência pictórica do Barroco para o excesso e que podemos possivelmente catalogar como efigies. Veja-se o vistoso retrato da *Marquesa Brígida Spínola Doria* (Fig.26). Nesta mesma altura, há outro pintor flamengo que se destaca com este mesmo tipo de retratos: Anthony Van Dyck, que elabora os retratos da corte inglesa neste modelo de retrato também (Fig.27).

Enumerámos estes dois últimos artistas não pela importante contribuição que deram à pintura, mas que, por assumirem esta função no Retrato, contrapõem-se a um pintor que os precede que enunciará um novo lugar poético ao mesmo, atingindo uma profundidade admirável e inédita. Falamos de Rembrandt van Rijn.

Nos Países Baixos, ainda sobre o domínio espanhol, testemunhamos por esta altura uma diluição da relação pintor- mecenas dando lugar ao mercado livre de arte, em toda a região (Antuérpia, Bruges, Harleem, Amesterdão, entre outros). É a chamada Idade Dourada da Pintura Holandesa. Desta geração destacam-se três pintores com três assuntos distintos. Primeiro conhecemos Franz Hals (Fig.28), que reporta uma sociedade em festa, com uma dramatização imagética influenciada por Caravaggio, e que nos apresenta retratos que nos dão ideia de movimento, de desconcentração, como se o objectivo do retrato fosse mostrar mais um ambiente

⁵⁸ Efigie entende-se aqui no sentido alargado à pintura em que um sujeito é representado como um símbolo, isto é, a sua figura é adaptada ao propósito que a sua representação impõe. Exemplo, o retrato de uma figura militar, que exige o uniforme respectivo à sua patente, com o brasão de armas do respectivo regimento, representado de forma alusiva para que não haja dúvidas daquilo que essa pessoa representa. Sob esta fórmula, um indivíduo que pose para uma efigie é simbolizante em parte de um todo, é a sua cara.

vivo e não de figuras estáticas, de carácter imutável. É uma linguagem curiosa que deambula entre o registo de carácter ou de caricatura⁵⁹.

Depois, e sublinhamos a relevância deste, conhecemos Rembrandt van Rijn. Na sua pintura testemunhamos uma aproximação ao modelo que, com a profundidade que este consegue tecnicamente atribuir aos espaços parcamente iluminados (maioritariamente é o seu espaço de *atelier*), consegue retirar das suas figuras com subtileza, uma profundidade sugestiva, um clima misterioso.



Fig. 42 – Rembrandt, *Aristóteles com um busto de Homero*, 1653. Óleo s/ tela, 143,5x 136,5 cm. The Metropolitan Museum, Nova Iorque.

Com Rembrandt a ideia de beleza como harmonia, equilíbrio, uma ideia que se ficou pelo Renascimento, é deixada de lado, abrindo espaço a modelos envelhecidos, a roupas gastas e panejamentos que o pintor ia adquirindo e guardando no seu *estúdio*. O olhar das figuras denuncia a presença do pintor. Michael Kitson comenta – “... [os modelos] são observados de muito perto, como se o artista os estivesse a espreitar e estes o olhassem de volta” – acrescenta- “é em poucos trabalhos de outros artistas que conseguimos esta sensação de observar e ser observado.”⁶⁰ Como se entrássemos, nós observadores da pintura, na relação entre pintor e modelo. Esta estreiteza de olhar

⁵⁹ Questão enunciada por David Stimilli em *The face of immortality: physiognomy and criticism*, cit. cap.2.

⁶⁰ In KITSON, Michael- *Rembrandt*. . Nova Iorque: Phaidon Press Inc. 3ª ed. colecção Colour Library.1992. p.7. Traduzido do seguinte excerto:

«Although they are seen in close-up, as if the artist were peering at them and they were returning the gaze from the works of few other artists do we get such a sense of watching and of being watched»

é não só um reconhecer o modelo como pessoa disponível, relacionável, mas o pintor como uma identidade presente na pintura, ainda que não directamente. Esta última não é inédita, intensifica-se, porém, pelo primeiro factor.

O grande factor que diferencia esta sociedade é a sua proeminente classe média, que favorece um estatuto igualitário entre comissário e artista, ou modelo e artista; favorece também temas mais banais tais como o quotidiano, que Vermeer elevará surpreendentemente a um novo estatuto. Mais uma vez, surge a oportunidade da aproximação ao sujeito da pintura, só que desta vez, Jan Vermeer parece conter uma presença que não se intromete nestas cenas de género. Observa distante, curioso. Esta distância, no entanto, diferencia-se bastante da dos retratos de efigie. É intimista.

Não nos pronunciaremos sobre a época do *Rocaille* nesta matéria do Retrato, pois a teatralidade ocupa o lugar poético do pintor, dando lugar a uma procura visual forçada, até em pintores conhecidos nesta área tais como Thomas Gainsborough ou Sir Joshua Reynolds. Nem do Neoclassicismo, cujo expoente máximo é Jacques-Louis David, influenciado por Nicolas Poussin.

Voltamo-nos sim para o séc. XVIII, para a época do Romantismo, em Espanha, França, onde vemos testadas outras vertentes do Retrato. A linguagem pictórica, modelada por este novo “espírito”, dá aso a novas experiências, novas questões, muitas delas influenciadas por um dramatismo exacerbado mas inevitavelmente interessantes e importantes. O assombroso, a tragédia são temas muito explorados pela pintura.

Vemos então, primeiramente Francisco Goya, pintor espanhol uma dualidade entre os Retratos por encomenda à Família Real Espanhola, e os que pinta de forma independente. Destes destacamos o traço veloz onde vários aspectos da composição são resolvidos em poucas pinceladas, como testemunhamos no retrato de *Gaspar Malchor de Jovellanos* (1798) (Fig.29). Nas suas encomendas feitas pela Família de Carlos IV, ficamos desconcertados. Goya usa a sua técnica para de algum modo salientar o monótono e o aborrecido de certas personagens. É uma ferramenta crítica? É algum género diluído de sátira?

Em França, a realidade é ainda dominada neste período pela influência do Neoclacissismo. Em Ingres, vemos que «faz muitas vezes ceder a verdade ao estilo»⁶¹. No entanto é em pintores como Théodore Géricault e especialmente Eugène Delacroix em quem vai se inspirar o futuro da pintura francesa. No primeiro sublinhamos os 10 retratos que pintou antes da sua morte, aos 32

⁶¹ Huyghe- *O diálogo com o visível. Cit.*, p. 106.

anos. Movido pelo interesse em registar o sofrimento humano e os males da mente, Géricault pintou homens e mulheres com condições desviantes, alargando mais uma vez os limites que definem o retrato.

A diferença que podemos assumir entre os anões e bobos da corte espanhola retratados por Velázquez e os doentes psiquiátricos de Géricault é maior do que o que se pode inicialmente assumir, é um salto de tal modo grande que é de grande relevância para entendermos o Retrato elaborado nos séculos seguintes.

Velázquez dá a ver estes membros periféricos da corte como indivíduos possuidores de uma identidade única, tornando o objectivo do seu retrato uma extensão das camadas sociais a quem este médio poderia servir. Neste sentido, o pintor elabora retratos com as características fundamentais do Retrato Moderno: a identificação, a nomeação, a caracterização e registo do “outro”. A novidade que apresenta é o facto de que vemos o critério do pintor como o de um homem que diligentemente satisfaz a sua vontade de registar também os sujeitos que estão à margem.

Géricault, todavia, é um pintor que rompe com estas características que já nomeámos do Retrato Moderno. Não é a ideia de preservar a vida, o semblante de um sujeito que o move, mas o espírito inquisitivo de registar algo de uma natureza mais sugestiva, do foro psicológico (Fig.30). Desconhece-se a identidade dos doentes, apenas a condição que os caracteriza. Há varias teorias relativamente ao contexto destes trabalhos. A primeira alega que o pintor, após um esgotamento e posterior desequilíbrio mental, se interessou nesta temática e em como poderia a Pintura desenvolvê-la. A segunda, que não contraria necessariamente a primeira, relata o encontro do artista com Étienne-Jean Georget (1795-1828), psiquiatra no *Salpêtrière* (um asilo de mulheres em Paris) e que a par dos primeiros passos da psiquiatria moderna, assistiu a investigação deste com a sua pesquisa pictórica. A *Monomania* (conceito descartado para o uso clínico que consiste numa fixação particular que leva a um comportamento delirante) era a condição comum dos pacientes.

Ora, dadas estas contingências e o historial de familiares do artista que morreram de doenças psicopatológicas, lemos nestas telas duas informações distintas. Primeiramente, e de forma mais imediata, vemos que estas registam doenças mentais e não os pacientes em si. Depois, e mais subtilmente, entendemos que estas registam a vida do pintor, aquilo que mais o afecta. Em outras

palavras, são um exercício de discernimento próprio. Para mapear o seu estado, o pintor precisa de rever todos estes outros.⁶²

Esta é uma mudança de propósito, usada de outras formas por artistas como Francisco Goya, é clarividente em Géricault e marca, assim, ainda nos primórdios da modernidade, o lugar poético que de alguma forma determinará o Retrato dos finais do séc. XIX e de todo o séc. XX – o Retrato como mecanismo de autoconhecimento, como um meio autorreferencial.

Géricault não estava sozinho nesta evolução de pensamento, em Delacroix, seu contemporâneo, somos apresentados a uma forma de pensar semelhante:

“A novidade está no espírito que cria, e não na natureza que é pintada.”⁶³

Embora não seja especialmente conhecido pelos seus retratos, compreendemos que em afirmações como estas, nos introduz ao re-situar do lugar do pintor. Responsabiliza o pintor, o seu critério, a sua selecção, o cultivo do seu intelecto. É o pintor que se compromete consigo mesmo. A introdução deste estatuto do pintor em relação à sua pintura é o que vai responsabilizar os artistas a manifestarem-se, como os Realistas, sob figuras como Gustave Courbet, que já mencionámos e posteriormente em figuras tais como Édouard Manet (Fig.34), já nos finais do séc. XIX.

Depois de tantas alterações no estatuto e na postura do pintor, bem como no propósito da Pintura e finalmente do Retrato, pouco mais podemos acrescentar no que toca à crise do lugar poético deste último. Temos sim, uma intensificação de determinados aspectos, e uma grande mudança das tendências pictóricas quando entramos na era do Impressionismo. Fortalece-se a ideia do pessoal, do quotidiano e do banal como pontos de partida. O pintor eleva estas realidades, dá-lhes um novo potencial. Os pintores pintam maioritariamente figuras pessoalmente conhecidas ou as que podem ser importantes na sociedade moderna. Variam as formas de representação da figura humana. Enquanto em Paris temos o fugaz Impressionismo, em Londres temos o norte-americano John Singer Sargent a destacar-se pelos seus retratos. *Phelps Stokes e Esposa* (1897) (Fig.32) é uma importante declaração no que toca aos estudos de género e ao que a figura da “Esposa” significa da sociedade deste século.

⁶² Cf. POLLIT, Ben - *Géricault* : [online] *Portraits of the insane*. [Consult. 25.06.2018, 14:23] disponível em <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-france/a/gericault-portraits-of-the-insane>

⁶³ WELLINGTON, Hubert (ed.) - *The Journal of Eugene Delacroix*. Trad. Lucy Norton. 3ª edição. Londres: Phaidon Press, 1995. (Coleção Arts and Letters). p.42.

Deste período (séc. XIX) onde ainda persistem alguns resquícios do Romantismo e onde muitos artistas começam a voltar-se para a modernidade, convivem mentalidades e propostas curiosamente diferentes, embora contemporâneas umas das outras. É o caso de James Whistler que, embora não achesse o abismo pictórico que representa o princípio do Modernismo, contempla o seu assunto já deste último lado. *Arranjo em Cinzento e Preto nº1* (Fig.31) é um pensamento analítico e formal, que se desprende a uma profundidade sobre a composição e a estranheza do enquadramento da pintura. É um distanciamento que tenta organizar na sua visualidade uma sensibilidade musical, tratando-a como um arranjo.

Do Retrato Moderno e dos artistas que o constroem e tornam este ambiente socialmente e pictoricamente expandido, já afluíramos o seu conteúdo (podemos dizer que este capítulo *Heranças do Retrato* é um rizoma de referências importantes no que toca à relação entre o pintor e o modelo, e a consequente visão sobre a figura humana no campo da Pintura. Porém não é necessariamente uma perspectiva histórica completa). Contudo, o Modernismo em si, veio a romper com muitas aceções no campo do Retrato. Desde a disponibilização comercial da fotografia que há um novo olhar sobre o ser humano, sobre a percepção humana que aliado às crises políticas, económicas e essencialmente às duas Guerras Mundiais, tudo isto combinado com a Revolução Industrial, faz da Pintura um alvo de crise, a ponto de se declarar o seu fim. É em meados deste século que o Retrato parece perder sentido. Por isso questionamo-nos, de que nos serve o Retrato hoje?

Podemos dizer que no princípio do séc. XX aceleram-se as mudanças que já se pronunciavam anteriormente mas ao mesmo tempo, constatamos que embora todo o Retrato seja modernista, nenhum é realmente correspondente ao Retrato Moderno. Ultrapassa-se a ideia de imortalidade, do retrato que nomeia, que caracteriza, que identifica sujeito A ou sujeito B, que o insere no seu contexto social, o Retrato no séc. XX só tem duas hipóteses: ou desaparece, ou encontra uma forma de corresponder às necessidades do seu tempo. Verificamos com todos os conflitos políticos e bélicos sucessivos e a manipulação de artistas a construírem a sua obra em prol dos regimes vigentes, uma desilusão da Humanidade em si própria que vai dar aso a três consequências na representação do Homem por parte dos pintores.

A primeira aborda uma desilusão de forma literal no seu discurso, e é intitulada de Expressionismo. Desde Paula Modersohn- Becker, uma pintora que bem expressa o espírito do «doentio e cada vez mais desumano ambiente das cidades industriais da época.»⁶⁴(Fig.35), aos

⁶⁴ AA.VV. - *Arte do séc. xx: Vol. I*. Colónia: Taschen, 1999. P.49.

retratos nervosos de Oskar Kokoschka (Fig.36). Depois da Primeira Guerra Mundial surge com um novo fôlego, outra extensão desta prática, sobre as figuras de Otto Dix (Fig. 37) e Max Beckmann, por exemplo. O homem como aberração, sentimento explícito e exagerado nas figuras. No seu preâmbulo *Acerca dos “poderes da Imagem”*, René Huyghe comenta o gesto pictórico expressivo alegando que “Não obstante, a arte contemporânea também sabe que as linhas e cores detêm um poder de evocação capaz de reabrir o caminho da alma.”⁶⁵, descrevendo assim um dos impactos bem conhecidos pela gestualidade expressionista, neste caso de Georges Rouault (associado ao Fauvismo e finalmente ao Expressionismo).

A segunda, torna-se ascética às sensações e decompõe a realidade, procurando algo de ordem analítica, esmiúça-se o olhar humano. Herdadas as preocupações de Cézanne, os pintores escolhem como tema maioritariamente a Natureza Morta. Mesmo assim, vemos em artistas transversais a esta tendência, propostas com alguma afinidade poética. Tal como a de Fernand Léger e o ascetismo que procura (Fig.38).

A terceira que herda aspectos da segunda, faz com que a presença da figura se dissipe, noutros discursos, eliminando-a por fim. É o chamado Abstraccionismo.

E temos com isto as três bases fundamentais da Pintura do séc. XX até à actualidade. Isto é, se excluirmos um dos vários casos excepcionais no que toca à expansão identitária de outros pintores no Retrato. Temos um exemplo que é importante apenas referir, na segunda metade do séc. XX a par com as tendências do “Minimalismo” e do Conceptualismo, Andy Warhol e o hibridismo dos seus meios e conceitos. Apropriando-se da imagem de Marilyn Monroe na campanha publicitária para *Niagara* (1953), o artista repete este retrato fotográfico consecutivamente, fazendo dele um ícone (protótipo) que, esvaziando-o de conteúdo, atinge aquilo a que chamamos de *emotional flatness* ou, por outras palavras “máscara inanimada” (Fig.39). Ainda temos o registo fotográfico a ser uma fonte importante para pintores como Gerhard Richter e o seu vínculo fortemente político ou Marlene Dumas que se serve de recortes de jornais ou revistas bem como outros tipos de documentação pessoal. Viramo-nos para um lugar do retrato que não se serve da presença física, mas do imaginário rizomático que cada uma destas identidades estabelece. Há uma distanciação que muitos artistas vão adoptar (e que não é novidade desde o surgimento da fotografia e até, de alguma forma, da pintura de memória) e cujo expoente máximo, na metade do séc. XX é Francis Bacon (Fig.41). Este é o exemplo de artista que prefere não ferir susceptibilidades.

⁶⁵ HUYGHE, René – *Diálogo com o visível*. cit., p.80.

Dentro da segunda geração da corrente expressionista vemos um rescaldo dos conflitos que ainda deixam mazelas na sociedade, respectivamente em artistas como Frank Auerbach ou Leon Kossof que renovam a necessidade desta expressão plástica seguindo uma comunicação muito mais sugestiva e ambígua que a incisividade da geração anterior. Finalmente surge o escrutínio da figura humana e das possibilidades do Retrato com Lucian Freud. Seguindo este espírito de desadequação social e alguma desilusão correspondente, o pintor resolve ir ao encontro da fealdade animal do homem, de todas as perspectivas, chamando a todas as suas pinturas de Retrato. Depois de Lucian Freud concluimos que tudo pode ser Retrato.

2.5.1 últimas considerações

«Não existo separadamente das coisas que vejo.»⁶⁶

Ganhar uma perspectiva histórica sobre a matéria que constitui lugar neste projecto ajuda-nos a entender que a ideia do Retrato Moderno não é um molde pré-fabricado, onde se adaptam as partes. Não é molde nem no seu sentido físico, objectual, perceptivo, como também não é molde no seu propósito, na sua necessidade, na razão de existir. Tem por isso muito de repetição e lugares-comuns ao longo da história. Isto porque se olharmos mais a fundo sobre este assunto, percebemos que há uma questão muito mais fundamental que a ideia de morte e a preservação do Homem de tal destino. A verdade é que toda a necessidade de reproduzirmos e registarmos rostos não precede necessariamente a Jericó há 8000 anos, é tão actual como era então.

A área mais desenvolvida no cérebro humano aquando do seu crescimento reside no Lobo Temporal e é responsável pelo reconhecimento facial. É a área onde reside mais informação. Pensamos em rostos constantemente, vemos rostos onde eles não existem, identificamos rostos noutras formas orgânicas. O primeiro instinto do nosso olhar é reconhecer corpos no espaço em que nos inserimos e, finalmente, rostos. Reconhecemos que somos porque somos observados por outro alguém. Por isso é logicamente imediato o Homem querer representar isto que é alvo de muita da sua actividade mental.

⁶⁶ ELKINS, James— *The object stares back: on the nature of seeing*. cit., p. 76.

Enquanto rumamos para estes inícios do séc. XXI, percebemos cada vez mais que o Retrato «não é o espelho do vivo, é muito mais do que isso»⁶⁷.

Para pensarmos nisso temos que perceber que este *mais* só existe porque há relação e confronto. O pintor que encontra o seu assunto naquilo que sabe que pode e deve elevar e que por isso lhe é pessoal, e por este meio, transmissível. Por intermédio desta relação, o artista tem vindo gradualmente a preocupar-se com o valor da veracidade do encontro. Esta, que já exploraremos mais adiante, tem que ver com o encontro, no gesto pictórico, do *facto*, ou do *real*, como lhe chama Júlio Pomar, ou até mesmo da *honestidade*, como lhe atribui Alice Neel. Assim, esta questão da preservação da vida humana excede o ideal da mimese, vai tentando encontrar aquilo a que a pintura em si pode, à sua própria maneira, expressar sobre a vida.

E vamos encontrando na actualidade uma nova presença do Homem na pintura, com um novo fôlego. Rompe-se a dualidade platónica, o pintor viaja ao mundo da Ideia para de lá retirar um pequeno facto de verdade, pois a Pintura é tão real como ele próprio, sacrificando por fim a realidade em prol da verdade.

«Os rostos são poderosos em todos estes sentidos confusos e são também, insuperavelmente subtis.»⁶⁸

⁶⁷POMAR, Júlio- *Então e a Pintura?* Lisboa: Dom Quixote, 2002.p.24.

⁶⁸ELKINS, James— *The object stares back: on the nature of seeing*. cit., p. 173.

3. Segundo a distração



Fig.43 - *Maigode!* (detalhe).

Quando pensamos no processo da Pintura, com todas as contingências já nomeadas, não podemos deixar de assumir que estas rotulações (definições atribuídas, assuntos definidos), são um ponto de referência, ou um ponto em comum, entre as várias sessões, telas e conversas que, evidenciando sintomas semelhantes, constroem uma tendência, quer pictórica, quer processual, quer evidentemente investigativa. É, portanto, um pensamento sobre Pintura, não só sobre a pintura que aqui expomos, talvez sobre toda ou nenhuma. A questão que colocamos agora é anterior ao discurso e também à imagem. Anterior à obra, ulterior à vontade que a desperta. Falamos de um momento intermédio, é este o ponto em que assentamos neste terceiro capítulo.

No substantivo *distração*, cuja origem provém do Latim *distractio*, que significa divisão, separação, discórdia, desunião⁶⁹, reside este momento intermédio de *in betweenness*⁷⁰, do *entretanto*, que é nada mais que o instante entre o *faça-se* e o *feito*. É por outras palavras, a charneira entre duas realidades, dois pólos, que desdobra o pintor entre a ficção e a realidade, o ver e o que é dado à vista.

É neste *entretanto* que iniciamos aquilo a que Lucian Freud designa como a “viagem ao desconhecido”⁷¹. É o momento em que todas as circunstâncias já foram discernidas, estabelecidas e resta ao pintor nada mais que pintar. É neste momento em que se revelam as formas, para surpresa ou desilusão do mesmo. É aqui que o pintar é, como nos revela Karel Appel, “destruir o que precedeu”.⁷² Pouco resta deste *faça-se* assim que o trabalho está *feito*. Não é por isso que deve ser descurado da sua importância máxima, pois é a indicação do pensamento crítico levantado pela experiência passada e outros *feitos*.

Neste novo gesto demolidor, que pende entre a razão e o instinto, a experiência e o inédito, que por fim constrói uma realidade completamente nova, brotam as linhas, as formas, fruto de «uma estreita ligação com a realidade sensível, com o espanto e as dúvidas que este suscita»⁷³.

Se a Pintura de que falamos frui de um encontro, este é então, um permanente desafio à sensibilidade do pintor, um espanto constante. Podemos ainda considerar que este momento de *in betweenness* que constrói James Elkins, considerando o argumento de Martin Heidegger em que o *eu* transita entre o *Homem* e a *coisa* ⁷⁴, é um habitar do pintor na sua capacidade de ver e entender, que o faz evaporar do seu estatuto de elemento exterior à cena para residir na relação sempre cambiável com o objecto.

⁶⁹“Distração” cf. Dicionário Priberam. Disponível em <https://www.priberam.pt/dlpo/distração>.

⁷⁰ELKINS, James – *The object stares back: on the nature of seeing*. cit., p.11.

⁷¹ FREUD, Lucian - *Op. cit.*, p.23.

⁷² APPEL, Karel - My painting is like a rocket [1955]. In STILES, Kristine; SELZ, Peter (ed.) - *Theories and documents of Contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. cit., p.209.

⁷³ Domingos Rego fala sobre o gesto primordial, gesto este que brota « de uma fonte anterior ao conhecimento e à consciência» advogando a ideia de que existe no Desenho e na Pintura algo de uma ordem fenomenológica, que podemos conferir nos primeiros registos da arte rupestre, na forma com que elas se formavam. Cf. REGO, Domingos - *O gesto primordial. In As idades do desenho*. Lisboa, 2015.

⁷⁴ELKINS, James – *The object stares back: on the nature of seeing* cit.p.40.

3.1 Sobre a distração

Existe uma força que atrai o pintor à tela, a força que é ímpeto, a potência de fazer qualquer coisa para responder a um estímulo. Tudo pode ser catalisado pelo gesto criador que, no seu caso, desagua na Pintura. Este ímpeto causa este gesto e isto é tudo pelo que o pintor anseia, é por isto que ele ansiosamente espera. Não só pela potência, mas pelo discernimento da mesma, aguarda a resolução do jogo de forças que trava interiormente, físicas e intelectuais, entre o estímulo, o preconceito e o inédito. Não basta uma resposta, este precisa de todas as respostas que, por sua vez, não são do mais que uma reavaliação da mesma questão da *trama* visual, experiencial e temporal.

Assim, quando o assunto ressurgir e o ímpeto renasce, mais folgada é a trama, mais clara é a imagem, para o pintor, sempre haverá esta convergência de estados, tal qual os transportes públicos em Lisboa na hora de ponta, mas é com estes que trabalhará. O que, nestes termos, significa que ele tem de encontrar um valor único nesta malha que lhe exige mais do que o mero exercício visual que, já por si, é aleatório, ao contrário daquilo que muitos o pensam, que é analítico. Lucian Freud dizia que, embora a pintura seja uma viagem ao desconhecido (tal como Lucian Freud, poderia dizer outro pintor qualquer que já tenha descodificado o quão desconcertante é a Pintura), o artista deve construir a sua própria disciplina, isto tudo para clarificar a pertinência do *assunto* que pinta e, assim, reorientar o jogo interior para um fim construtivo. Pois bem, a ideia de distração como forma de estar ergue um critério, um método. Este, contudo, não é necessariamente rigoroso. É, sim, activo e disponível, obrigando o artista a contemplar não só o modelo, a tela e a *trama*, mas também o erro, o desconcerto, cada um como uma renovada hipótese. A distração alarga a *trama*, fazendo o pintor distribuir a sua atenção em diferentes planos, nunca se fechando num só.

Fazendo da conversa com o modelo uma estratégia de contemplação, o pintor retira esta figura do seu estatuto de modelo e atribui-lhe o estado de pessoa. O modelo detém a sua individualidade na sua forma; a pessoa detém a sua individualidade na forma como se dá a ver. Assim, talvez não faça sentido falar em individualidade mas conjuntividade (ou interoperabilidade), pois o que surge finalmente no retrato é uma construção tanto da pessoa que é o pintor como da pessoa que posa para ele.⁷⁵

⁷⁵ *Diário de Bordo*, 20.12.2017.

3.2 Sobre a percepção

A necessidade de contemplarmos um processo artístico com a distância suficiente para lhe atribuirmos algo da ordem do entendimento, constitui, só por si, uma tendência falaciosa. Não é por entendermos o processo que entendemos necessariamente a obra. Há qualquer coisa que reside, não só no gesto pictórico como na póstuma contemplação, que supera a compreensão e ainda mais, a descrição, a *ekphrasis* que muitos poderão elaborar.

Não é por isto, contudo, que um exercício de discernimento das propriedades de um acto criativo não possa, por sua vez, constituir uma ferramenta de questionamento e diagnóstico dos chamados sintomas, tornando-se útil e até mesmo necessária. A maior dificuldade deste exercício, porém, manifesta-se no seu potencial excessivo racionalismo, tornando fenómenos em conceitos, leis. Há, mesmo assim, sintomas de uma origem subjectiva, experiencial, que despertam de estímulos transitórios da aleatoriedade individual e há outros com um carácter mais universal, ou pelo menos cultural que se desviam dos *sentidos sensíveis* (*sens sensibles*) para os *sentidos sensatos* (*sens sensés*).⁷⁶

A percepção, propriedade requerente de prática e desenvolvimento, é como que a função cerebral que atribui significado a estímulos sensoriais com base na sua aprendizagem, na sua experiência. A percepção humana, cuja complexidade nos torna únicos entre todas as outras espécies, é a charneira que trabalha, neste contexto da Pintura, do modelo que é representado e lido, em duas frentes: na percepção do indivíduo, do ambiente e na percepção da tela que vai sendo alterada necessitando de um constante (re)situar da situação.

Contudo falávamos desde o início que um retrato que verdadeiramente invoca a experiência de “estar em contacto” com uma pessoa exige o compromisso de um encontro. E do que mencionámos acima sobre o *sentido sensato* só poderíamos retirar um guião quando no fundo o que se procura aqui é um diálogo vivo, que sobrevive depois do encontro. Por isso, a percepção não instala ou instaura verdades, nesta versão que delineamos dela, é importante sublinhar, regata algo de carácter transitório e tenta que este fragmento seja por si só válido, vida.

A percepção, portanto, não é uma função que devemos delinear mas sim regrar. Quando dissertámos sobre a associação entre o acto criativo e os sinais do seu tempo e, por isso, referimos a

⁷⁶ NANCY, Jean-Luc - *Op. cit.*, p.13.

Revolução Tecnológica do séc. XXI, nomeámos algumas mudanças que recaem sobre esta faculdade mental. Referimos as alterações do processamento visual e de uma nova ordem desenvolvida para o mesmo. Falámos do enquadramento fotográfico na busca da realidade visível. Por fim, concluimos que de certa forma, a realidade actual vem a descentrar a percepção do seu sentido experimental, para algo de uma ordem mais especulativa. Isto tudo, vindo do ruído de excesso de informação, de onde surge o défice de atenção que tanto marca a sociedade, a cultura, em cada geração mais determinante.

Não é por acaso que no âmbito das Artes Visuais, cresça um desejo de remar contra a maré (não no sentido romântico que outrora já fora característico nesta área) no esforço por educar o entendimento do visual, apelando ao observador uma dispensa maior de tempo em contemplação à sua obra. Esta necessidade de envolvimento em contraste com a apatia generalizada que o comum dos públicos demonstra, tem vindo, consciente ou inconscientemente, a mudar as estratégias expositivas. A estratégia contemporânea transita muitas vezes entre o jogo ou o impacto, e finalmente, o video. No esforço condescendente sobre as capacidades do público, os artistas vêm-se na obrigação de tentar elevar mais a experiência da contemplação; ou de a tornar inevitável pela força do impacto.

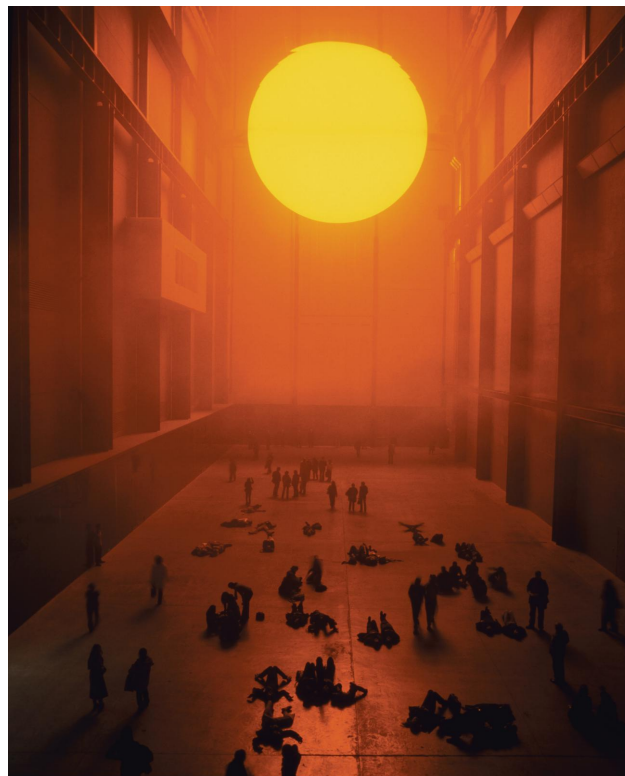


Fig. 44 - Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003. Luzes monocromáticas, película de projecção, máquinas de neblina, película reflectora, alumínio e andaime. 26,7x 22,3x 155m. Instalação em Turbine Hall, Tate Modern, Londres.

Nestas novas estratégias, que foram ganhando popularidade a partir de meados do séc. XX, surge um novo sentido de envolvimento. Por um lado o impacto de que falávamos, como uma forma de causar espanto, o inédito, até um sentimento de subjugação que o observador adquire, que o submete à obra, contemplando-a, nem que seja porque não lhe consegue ser indiferente. Do outro lado, o campo da instalação, onde o observador está rodeado pela obra, quase que cercado por vezes, habitando-a de certa forma, percorrendo-a. No caso de *The Weather Project* (fig.44), Olafur Eliasson convida o público a residir nesta sua experiência e, embora não seja directamente interactiva, o artista abre espaço ao jogo de interações entre o público e a peça. Esta questão do jogo é então essencial, também. Embora não tão explícito nesta instalação, o jogo é uma estratégia recorrente, desafiando o público também a sair da esfera da observação passiva, para um procurar no interior da obra. Esta pode tratar de uma procura táctil, física, ou visual.

Tentando-se proteger das represálias exercidas sobre o domínio da atenção, as Artes Visuais tentaram e tentam reorganizar a sua forma de se dar a ver em função destas. Não perde também este campo ao tentar adquirir esta postura? Para tentar responder a esta questão, faremos um breve apanhado sobre a natureza da experiência contemporânea do olhar, da percepção e das suas defesas.

“... vivemos numa dimensão da experiência contemporânea que requer que nós, eficazmente, cancelemos ou excluamos da nossa consciência muito do nosso ambiente imediato.”⁷⁷ - em 1999, Jonathan Crary publicou um livro onde desenvolvia uma apreciação sobre os mecanismos de concentração que, através da percepção eram transformados. Identifica uma crise social de desintegração subjectiva, metaforicamente chamada de *deficiência de atenção*, no final do séc. XX. Esta ideia de desintegração traduz-se numa objectificação da definição de uma individualidade que é, por natureza, subjectiva, ou seja, pertencente um *sujeito*. A localização desta crise é útil para efeitos de percepção, pois esta é, obviamente, a ponte entre as coisas que constroem uma autodefinição.

Introduz-nos a um novo termo de percepção, não como uma modalidade do visível mas do experienciável, da *trama* de que falámos anteriormente. Readapta o termo buscando aquilo que o define na sua origem em Latim, que conota para a ideia de captar, agarrar (*catching*) ou de capturar (*taking captive*).⁷⁸ Para entendermos uma percepção que não se limita a uma lógica associativa

⁷⁷ CRARY, Jonathan- *Suspensions of perception : attention, spectacle, and modern culture*.Cambridge : MIT Press, 2001. p.2.

⁷⁸ *Ibid.*,p.2.

básica (e nisto falamos desta quase ao nível do reflexo), precisamos de recorrer ao papel que a atenção detém no seu processo.

Genericamente, podemos avaliar o termo atenção como o “concentração da actividade mental sobre um objecto presente”⁷⁹ que mesmo assim não deixa de ser “uma função psíquica autónoma”, apresentando-se como uma extensão da consciência. Podemos considerá-la também como uma “tensão do olhar”, ou do ouvir, ou até mesmo como um “silêncio ou consideração com que se ouve ou observa”.⁸⁰ Realizamos que, nestas definições, há uma centralização da acção de concentração nos campos da visualidade e da audição.

A atenção (...) é um inevitável ingrediente de uma concepção subjectiva da visão: a atenção é o meio pelo qual um observador individual pode transcender todas essas limitações subjectivas e fazer da percepção *sua*, e a atenção é ao mesmo tempo um meio pelo qual o observador perceptivo (*perceiver*) se torna uma anexação por agentes externos.⁸¹

Não deixa de ser curioso que, sendo a atenção uma interiorização do estímulo exterior, ou como Condillac sugeria no séc. XVIII, a “força de uma sensação, o efeito de um evento externo no sujeito”⁸², não deixa de ser, aliás é e tem de ser, uma escolha do sujeito. É na consciência e experiência de cada indivíduo que se constrói o treino para saber prestar atenção. É, assim, o consentir do mesmo a deixar-se transformar pela outra parte, partindo do desejo de aprofundá-la. Se considerarmos a contemplação como um acto continuado de ver sob uma atenção próxima, podemos acrescentar como Paul Tillich, que é o rumar “à raiz profunda das coisas, ao seu fundo criativo”⁸³. E, se falamos sobre ver, é forçoso dizer que o acto de ver não é universal é, como tínhamos dito anteriormente, um olhar contaminado de cultura, experiência e crença: o olhar não é somente natural, justificando-se a afirmação de James Elkins: “ por último, ver altera a coisa que é vista e transforma o sujeito. Ver é uma metamorfose, não um mecanismo”⁸⁴.

⁷⁹ “Atenção” cf. ANTUNES, Alberto; ESTANQUEIRO, António; VIDIGAL, Mário - *Dicionário Breve de Filosofia*. Lisboa: Editorial Presença, 1995. p.30.

⁸⁰ “Atenção” cf. Dicionário Priberam. Disponível em <https://www.priberam.pt/dlpo/atenção>.

⁸¹ CRARY, Jonathan- *Op. cit.* p.7.

⁸² Étienne Bonnot de Condillac, filósofo Francês do séc. XVIII *cit.* por CRARY, Jonathan- *Op. cit.* p.50.

⁸³ Cit. por CRARY, Jonathan- *Op. cit.* p.50.

⁸⁴ ELKINS, James – *The object stares back: on the nature of seeing cit.* P.11.

A atenção, podemos constatar, é então uma descentralização do sujeito, cuja existência se sublima ao encontro do objecto que contempla ou escuta, que por sair de si, se deixa transformar, voltando por fim, a si mesmo com uma nova questão que terá de “arrumar” interiormente.

A questão, então, que introduzimos sobre este fenómeno da atenção é a de como pode esta conviver em contrariação com o dito “défice de atenção” que caracteriza os nossos dias? Isto é, a atenção, partindo do pressuposto de que é uma escolha e, por o ser, é também a exclusão de algo outro, no sentido em que escolher é sempre por algo de parte, é ferramenta de aprendizagem nos dias de hoje? Diríamos que sim, que é fundamental a concentração da consciência para aprofundar determinados assuntos. Mas ainda queremos levar esta questão mais longe: será que aquilo que damos por atenção é de facto um direccionamento selectivo do olhar, da audição, ou seja uma experiência controlada? Esta pergunta parece um poço vazio, um questionar de uma função intelectual de que provavelmente não damos assim tanto crédito. Contudo há uma outra forma de ver as coisas, um novo olhar sobre o conhecimento adquirido através da concentração.

Tentei que a minha concentração dedicasse totalmente na figura do Vasco. Precisava de silêncio mas o atelier esta um caos. De um lado da sala tocava samba, do outro qualquer coisa como Chopin e até creio ter ouvido a *Lacrimosa* a uma dada altura. O Vasco, cuja função, tínhamos acordado, era estar quieto e calado, estava o exacto contrário. E foi neste cenário que comecei a entender que havia vários aspectos que, se os desprezasse, seriam apenas ruído: o som, o movimento, a liberdade do modelo em ser a sua pessoa. Mas se assumir que tudo isto é parte do conjunto da experiência e, assim, assumir a realidade numa percepção expandida, há tanto por onde pegar, há tantas riquezas! É um segredo que, se não estivermos distraídos o suficiente não encontramos. E mais! Se, em vez de trazer um trajecto, assumir o meu deambular, posso tropeçar em acidente em novos recantos que desconhecia inicialmente, tudo derivado de um olhar descomprometido, enfim, distraído. ⁸⁵

O excerto que aqui colocamos fala sobre um momento de descoberta de um novo sistema de percepção no desenvolvimento de um trabalho que inicialmente se resumia apenas em captar o modelo analiticamente. A busca, a percepção, que se tornam gradualmente aleatórias, tornam-se por sua vez inéditas e determinantes na expansão do campo de pesquisa de determinado objecto.

⁸⁵ *Diário de Bordo*, 16.11.2018.

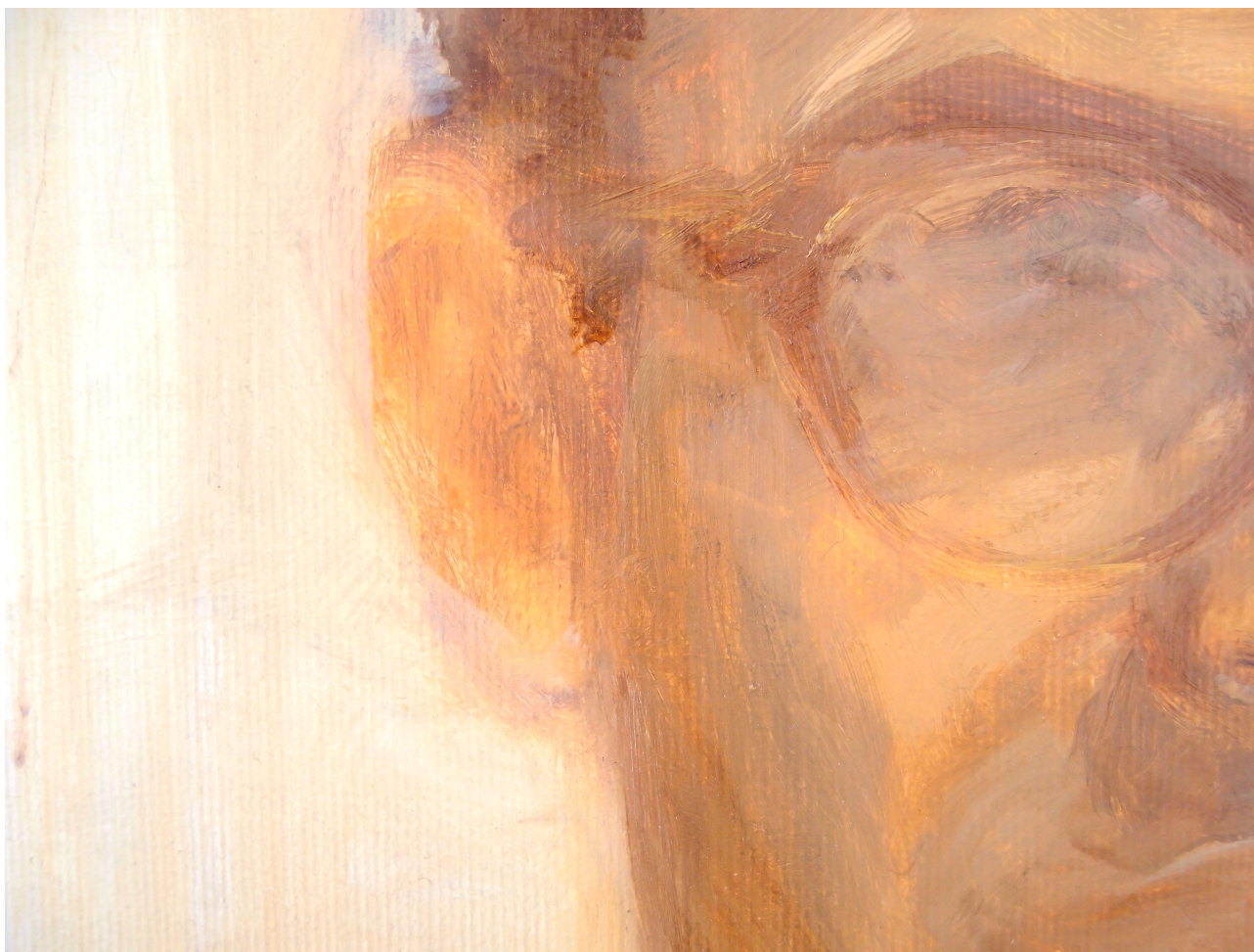


Fig. 45 - *Pai Vasco*, 2017. (detalhe)

Quando Ribot constrói o argumento de que “a tendência natural da atenção, quando deixada a si mesma, é derivar para novas coisas”⁸⁶, dá razão a este novo argumento, alegando, de alguma forma, a sua inevitabilidade. O “derivar”, vaguear, no sentido do vago, onde não há propósito até se tropeçar nele. A distração como forma de expansão, uma estratégia de estar e não estar, ser e não ser, ou melhor, não *querer* ser, ser no estar.

Ao entender que a tarefa de compreender tudo no cenário do atelier é impossível, pois a atenção, sendo uma escolha já por si exclui elementos do espaço, o pintor pode finalmente desprender-se do olhar analítico e improvisar com as ferramentas que tem. Talvez seja possível.

Sobre o estado de distração de que falamos, existem diversas teorias e definições. Comparamos duas perspectivas importantes. Por um lado vemos na pesquisa de Walter Benjamin um comentário à cultura moderna, de que esta é desenvolvida, na sua subjectividade, através de uma “recepção em estado de distração”. E posteriormente aponta para a existência de uma

⁸⁶ Théodule-Armand Ribot, filósofo francês do fim de séc. XIX, início do séc. XX cit. por CRARY, Jonathan- *Op. cit.* p. 64.

dicotomia entre atenção como absorção e distração como interrupção.⁸⁷ Enquanto na primeira se desenvolve uma ferramenta de exclusão de todo o estímulo desnecessário, a outra surge de um desfoco inerente ao choque. Defende que a existência desta alberga o potencial de “novos modos de percepção”, o tal segredo de que falávamos.

Embora importantíssima esta distinção de Benjamin, há algo que, na opinião de Crary, não corresponde verdadeiramente à operabilidade da percepção: a separação dos dois estados. Os dois polos, segundo o autor, não podem ser considerados fora de um *continuum* onde estes se complementam, criando um jogo de tensões e distensões. Sobre isto também se fundamenta em Schopenhauer quando este nos confronta com a necessidade da distração e a ligação entre atenção e desintegração da visão.

O intelecto, ele próprio, não é capaz de se focar continuamente e durante muito tempo numa ideia. Pelo contrário, assim que o olho, quando fixa durante muito tempo um objecto, é logo incapaz de o ver distintamente, pois os contornos começam a sobrepor-se, tornam-se confusos, e finalmente tudo se torna obscuro, por isso, através de uma longa e continuada ruminação sobre uma coisa, o nosso pensamento torna-se gradualmente confuso, aborrecido, e acaba num completo torpor.⁸⁸

A esta ideia Alfred Fouiller, outro filósofo francês ainda acrescenta que este estado de concentração leva à exaustão, à paralisia da vontade. Continuando com o pensamento de Arthur Schopenhauer, vemos que também postula a teoria de que o corpo é, todo ele, instrumento de percepção e por isso deve haver uma economia do corpo, uma gestão da política do deambular.⁸⁹ Sob todos os estados marginalizados pelas teorias da aprendizagem (o sono, a dissociação, a confusão, entre outros) o filósofo vira o jogo a benefício destas, construído um novo olhar sobre a distração como *sugestão de sublimação* e o esquecimento como *repressão*. Digamos que, de certa forma, é o estado de inconsciência ou de desabsorção que traduz uma nova possibilidade de ver as coisas. No entanto é uma afirmação contra-indicativa à mentalidade ocidental de então (séc. XIX), onde a racionalidade era o valor mais alta na matéria de aquisição de conhecimento.

Segundo esta linha de pensamento nova, o historiador Alois Riegl vai ainda mais longe delineando ainda um modelo de percepção individual que pressupõe um ideal de atenção

⁸⁷ Cf. CRARY, Jonathan- *Op. cit.* p.50.

⁸⁸ Arthur Schopenhauer cit.por CRARY, Jonathan- *Op. cit.* p.51.

⁸⁹ SCHOPENHAUER, Artur- *The World as Will and Representation*, vol.II. Trad. E. F. J. Payne. Nova Iorque: Dover Publications. p.137-138. Disponível em <https://digitalseance.files.wordpress.com/2010/07/32288747-schopenhauer-the-world-as-will-and-representation-v1.pdf>.

intersubjectiva (*intersubjectivity*) onde o exercício desta nunca é individual mas coletivo, fundamenta-se nos retratos de grupo holandeses no séc. XVII (*The Dutch Group Portrait*, uma série de excertos que publicou) onde afirma ser elaborada uma pintura através de uma consciência colectiva, uma união entre sujeito e observador.

Esta é uma ideia que vai de acordo com o diálogo que procuramos advogar. O estado de *estar*, como existe em algumas tribos Moçambicanas, que é conjugado como “eu estou”. É o reconhecer do pintor que é um no meio do grupo que retrata, que está na cena.

Quando Cézanne escreve, a dado ponto na sua vida, que progride lentamente no seu trabalho pois é lentamente que a Natureza se lhe revela complexamente, de tal forma que o “progresso esperado é infindável”⁹⁰, fala de alguma forma desta intersubjectividade que pode provir de qualquer coisa, fruto de uma plenitude vivida no assunto. Como Júlio Pomar o descreve, no “sentido feroz da plenitude”⁹¹.

Extraíndo, por fim, estas ideias todas, em jeito de conclusão para este tema da percepção, inferimos que a percepção como atribuição de significado da aleatoriedade que se torna perceptível pelo trabalho da atenção como critério selectivo que, por sua vez é consumida em si mesma, quando esmiuçada, coisa que é tendencialmente ocorrente no campo da Pintura, mas que, no entanto, é benéfica quando alternada com um estado de recorrente distração que, finalmente, abre caminho a novas portas perceptivas, fazendo por fim, do exercício da Pintura, um trabalho mais rico. É também, uma alternativa ao olhar preconceituoso do pintor, à sua vontade preconceituosa, dando asas à mais que repetida máxima de que “pintar é destruir o que precedeu”⁹².

⁹⁰ CÉZANNE, Paul- *Letters to Emile Bernard*. In HARRISON, Charles; WOOD, Paul - *Art in theory 1900-1990: An Anthology of changing ideas*. Ed. Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell, 1992, p.34.

⁹¹ POMAR, Júlio - *Op. cit.*, p. 86.

⁹² APPEL, Karel - *Op. cit.*, p.209.

3.2.1 Olhar com olhos de ver

“O que é próprio do pintor é ver.”⁹³

Ver, uma acção que por si só é acto e conclusão. Ver está no limiar da percepção. Quem vê está a habitar as raízes profundas do olhar, na compreensão das coisas. “Estou a ver.”- remete-nos para uma acção continuada sobre um assunto que já foi interiorizado, mas que se prolonga numa incerteza que antecipa uma compreensão ainda maior, um entendimento. Ver é olhar, compreender e esperar. Ou então é assumir que a visão é enganosa, que pode necessitar ser rectificada, ver é inquirir, é descobrir. “Tu vê lá bem!”- a conspiração contra a vista, o ver é insuficiente, é preciso *ver bem*. Em suma, ver é próprio para a construção de conclusões mas não para verdades. É a assimilação prévia à razão. É um intermédio e é neste onde o pintor assenta.

Falávamos do engano, começemos pelo do olhar. Quando James Elkins escreveu *The Object looks back*, viu-se no dever de nos alertar para os enganos dos sentidos. Isto porque todos eles se vêm a manifestar em auxílio à visão, ferramenta do pintor que contempla o objecto que neste caso, o contempla de volta. Neste objecto, havendo o reconhecimento da sua própria existência e dos sentidos que este detém, há também uma mudança na própria percepção do pintor que não só discerne os seus sentidos, e mapeia o ambiente em que se insere, mas que também se vê obrigado a desdobrar sobre a outra existência, tentando adquirir as propriedades sensíveis do seu objecto, o modelo. Contudo, antes de chegar a este ponto, o autor aponta-nos para o *olho*, acusando-o de irracionalidade. Toldado pela experiência e instinto, respondendo ao estímulo indiscriminado, o olhar está “entrelaçado nas teias do inconsciente”⁹⁴.

Muitas vezes o seu carácter irracional mostra-nos, através deste olhar perdido a que às vezes nos permitimos, novas coisas sobre o mundo e sobre nós próprios, inesperadamente, por procura “desleixada”. Voltamos então, à mesma afirmação de que nos vamos relembrando ao longo deste capítulo, de que “ver é uma metamorfose e não um mecanismo”. Entendemos que esta máxima é levada por muitos artistas, que já havia sido descodificada por pintores como Tintoretto, que desafiava, de alguma forma, a nota pictórica que vigorava nos âmbitos do Desenho, forçosamente,

⁹³ POMAR, Júlio- *Da cegueira dos Pintores*. cit., p.72.

⁹⁴ ELKINS, James – *The object stares back: on the nature of seeing*. cit. p.11.

da Pintura e da Escultura. Vemos este desafio nas torções das figuras de Miguel Ângelo ou nas personagens soturnas de Rembrandt.

“Se eu observar suficientemente atento, percebo que as minhas observações estão entrelaçadas com o objecto, que o objecto é parte do mundo e, por isso, parte de mim, que olhar é algo que eu faço mas, também é algo que me acontece.”⁹⁵

Olhar, e progressivamente ver, é necessariamente, para efeitos desta metamorfose adquirida, um *diálogo*. É um *dar-se* à visualidade, visando um retorno e, para isso, o olhar tem de ser visto como um dom, no sentido em que damos algo quando olhamos - a nossa atenção - o que recebemos de volta é a visão.

“O diálogo prossegue através dos séculos (...) e por ele se exprime ora a conversação com o universo, ora a conversação connosco próprios.”⁹⁶

Há, por isso, uma tendência neste olhar. Se o que buscamos é a conversação, buscamos logicamente algo que converse connosco. Procuramos por corpos. O primeiro instinto do olho humano é encontrar o seu semelhante, qualquer que seja o contexto. Se nos apresentarem a uma matéria desconhecida, lá encontraremos algum momento que nos remeterá para um corpo. Há também artistas que usam destas características do olhar para criar sugestões de figuras, dentro do caos da linha, propositadamente ou não, indisciplinada. Como é o caso de Cy Twombly, cujo trabalho muitas vezes é alusivo a personagens mitológicas ou históricas da Antiguidade Clássica e cujas obras deixam a percepção humana deambular por entre os “gatafunhos” que são enfim, figuras sugeridas. Destes casos poderíamos nomear uma série de artistas modernos e pós-modernos que se entusiasmaram por este poder da sugestão.

⁹⁵ ELKINS, James – *The object stares back: on the nature of seeing*. cit. p.35.

⁹⁶ HUYGHE, René- *Diálogo com o visível*. cit. p.34.



Fig.46- Cy Twombly, *Leda and the swan*, 1962. Óleo, lápis e lápis de cera s/ tela. 190,5x 200 cm. Museum of Modern Arts, Nova Iorque.

Depois de exercitarmos a procura dos corpos, buscamos o rosto. Procuramos inquirir se há um olhar que nos é devolvido, pois como já dissemos, este olhar constringe-nos, altera o nosso comportamento, é-nos importante. O rosto e o olhar humano serão as propriedades que mais nos afectam, de forma tão complexa que se torna difícil de definir. “O rostos são tão elementares, tão carregados daquilo que quer é ser humano, que pode ser quase impossível entender a importância que têm para nós”.⁹⁷

Por isso deixamos com esta apreciação sobre o olhar, a ideia de que a nossa percepção provém de algo que possui um carácter incontrollável, seja o olhar ou a capacidade de atenção, ou em certa medida, aleatório. Mas desta circunstância nada se perde, só se acrescenta. Assim, no acto de pintar, reconsideramos a capacidade do pintor de poder estar em estado permanente de distração, visto que, se o objecto é uma experiência que nos muda e que, de certo modo é espoletante da nossa metamorfose, será justo comandar o olhar para além do trabalho que este já realiza, o de ir ao encontro? E se este já coordena o diálogo, não deverá o nosso estado de atenção desmultiplicar-se, desabsorvendo-se da pré-concepção do sujeito que nos confronta? A percepção do aleatório, não será finalmente, um pouco mais verdadeira?

⁹⁷ ELKINS, James – *The object stares back: on the nature of seeing*. cit., p.13.

3.2.2 O pintor que vê, o pintor que ouve

Devemos ter o mais profundo respeito pelo que o olho vê e pela sua representação na área da imagem em altura, comprimento e profundidade. Devemos observar a chamada Lei da Superfície, e esta lei nunca deve ser quebrada com a falsa técnica da ilusão. Talvez nos possamos encontrar a nós próprios, e rever-nos na obra de arte. (...) A impressão que a Natureza faz sobre ti, em qualquer das suas formas, deve sempre tornar-se a tua própria expressão...⁹⁸

No contexto do atelier, utilizam-se finalmente as ferramentas outrora marginalizadas. Agora reintegradas, com o regramento necessário, por amor ao visível. A Pintura surge deste contexto e vai exigindo um espaço novo para ela também. Vai-se tornando um lugar único. O pintor vê isso, mas por vezes exclui do seu entendimento outros dados importantíssimos.

Falávamos da percepção como um discernimento de vários sentidos, de uma *trama*. E tal como a visão, a audição tem um papel de destaque pois, ao contrário da visão, é inevitável. Podemos treinarmo-nos para nos abstrair de sons ou ruídos que não nos são importantes mas sabemo-los lá. Também é importante perceber que, antes da fala, do discurso, antes mesmo da visão, vem a audição. É o primeiro sentido que temos desenvolvido totalmente depois do tacto e do olfato.

É pela importância deste sentido que Jean-Luc Nancy invoca uma pergunta (e várias que dela nascem posteriormente) relevante : “é a escuta uma coisa de que a filosofia seja capaz?” , e continua, “não substitui ela à escuta algo que seria antes da ordem do entendimento” por o filósofo “neutralizar nele a escuta- isto para poder filosofar?”⁹⁹

E nós contemplamos esta pergunta e percebemos que o mesmo caso pode existir na Pintura. Esforçamo-nos tanto por discernir o visível que nos esquecemos de incluir a audição, que tanto transforma a nossa percepção de um espaço. A visão reconhece e mapeia a forma. Jean-Luc Nancy acrescenta que “o sonoro, pelo contrário, arrebatava a forma”¹⁰⁰. Há algo no som que é de natureza radicalmente diferente da forma, na nossa experiência de encontro. É algo que tem que ver com a temporalidade em que permanece na consciência, ou até no espaço que ocupa. Ouvir é, digamos, o

⁹⁸ BECKMANN, Max- *Op. cit.*, p.180.

⁹⁹ NANCY, Jean-Luc - *Op. cit.*, p.11-12.

¹⁰⁰*Ibid.* p.12.

sentido mais fugaz, contudo é também o que se sobrepõe aos outros. Consegue mais uma vez, elevar o sentido da visão. Por isso é indispensável a um acto pictórico, pois ouvir é também compreender. O ouvido, aliado ao olho, tornam a percepção visual numa experiência arrebatadora. O sentido da distração neste processo é exactamente aquele que pede por ouvir o objecto, para complementar o encontro a ele. O diálogo do olhar requer também o diálogo vocal, e consequentemente auditivo. Por isso o pintor que vê com olhos de ver é o pintor que escuta com olhos e ouvidos. É aqui que os objectos revelam os segredos que só o verdadeiro interessado eleva.



Fig.47 - *Rubens*. (Detalhe)

3.3 O segredo

“Qualquer pessoa vê a matéria ante si. O conteúdo só o encontra alguém que tenha que ver com ele. E a forma é um segredo para quase todos.”¹⁰¹

O momento em que uma impressão, uma conjunção de sentidos, reverbera no interior do pintor, o som viaja pela forma e o espaço, a luz dá-lhes vida e a percepção deste momento é um instante determinante; ou então finda a luz, desvanece-se o ruído, e num segundo, o ambiente torna-se num instante, determinante; ou então o remexer da tinta na tela encontra o momento exterior, a tinta vive aí num instante determinante. Determinante, também, é a capacidade do pintor responder a esta deixa, de saber mediar o diálogo com o ambiente do *atelier* e com o ambiente da tela com o vigor da impacto desse instante. Se prestarmos bastante distração, pode ser que ele surja.

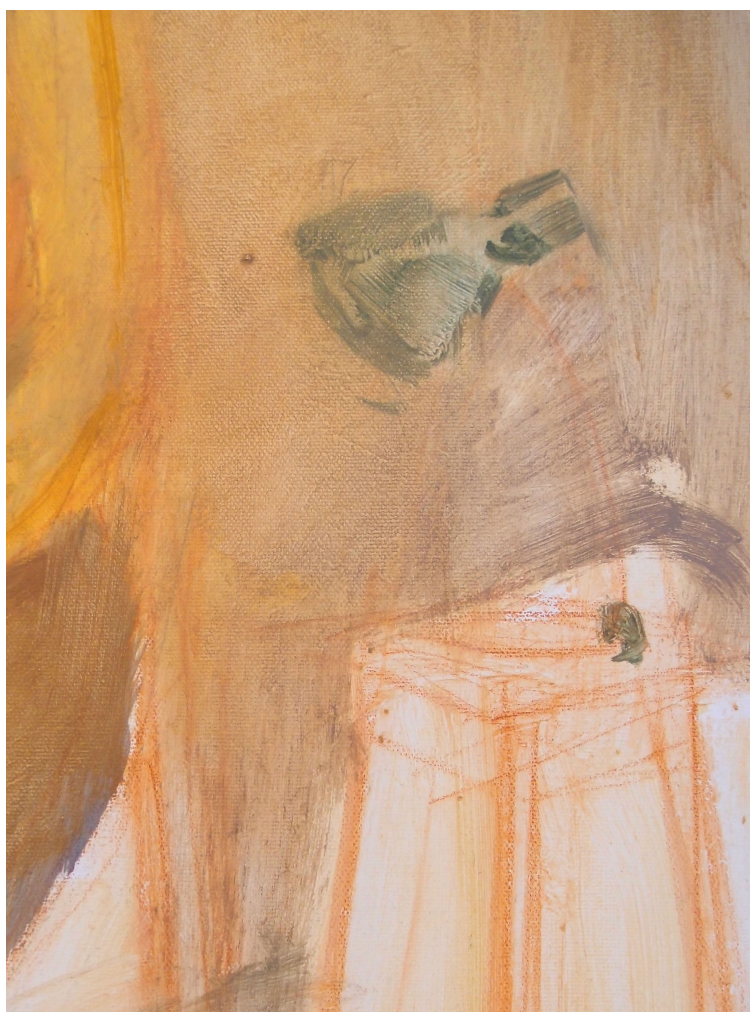


Fig.48 - *Maigode!* (Detalhe)

¹⁰¹ GOETHE, Johann Wolfgang von - The Maxims and Reflections of Goethe [eBook]. Trad. Thomas Bailey Saunders. Nova Iorque: The Macmillar Company, 2010. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/33670/33670-h/33670-h.htm>

Este instante, que pode ser uma máxima no processo ou um detalhe da pintura que por vezes tem retorno, volta para lembrar o pintor do fulgor já dissipado no esquecimento. Outras vezes actua como um eco ao longo da pintura, perdendo-se por fim. É por vezes, uma voz berrante, um grito, que faz sobressaltar o pincel da mão, por outras vezes é um sussurro que vai guiando a mão enquanto percorre o tecido da tela ou os sulcos da madeira. Comparamo-la a um segredo, pois por vezes mantém-se escondida à espera da pergunta que a faz revelar-se. Há, no processo de busca por este esclarecimento, um caminho acidentado e, essencialmente, uma preparação para enfrentar o desconhecido e improvisar sobre este. Encontrá-lo é um puro *acidente*, quando a percepção esbarra com a *verdade* da experiência, com a veracidade do pictórico, e toda a situação faz sentido; quando a obra realmente nasce da tinta morta.

3.3.1 O acidente



Fig. 49 - Francisco Sotomayor. (Detalhe)

-...Eu quero fazer coisas muito específicas, tipo retratos, e estes serão retratos das pessoas, mas, quando comesas a analisá-los, simplesmente não saberás - ou seria muito difícil de ver - como é que a imagem foi feita, de todo, e isto é a razão, de certa maneira, pela qual isto é muito cansativo, porque é um completo acidente.

- Um acidente em que sentido?

- Porque eu não sei como é que a forma pode ser feita.¹⁰²

Se, para Goethe, a forma era um segredo, para Francis Bacon o argumento é muito semelhante. O que diferencia estas duas perspectivas, à parte da natureza vocacional de quem as escreve, é a sensibilidade que as convoca. Para um artista como Bacon, o segredo vem ao seu encontro na forma de um grito, ou de um tropeção na elaboração das suas pinturas ou desenhos ofegantes. Para isso, segue como uma ferramenta constante, a destruição da imagem que representa, buscando esse acidente a todo o custo.

Bacon não é o exemplo que daríamos sobre um pintor que escuta. É um pintor que grita contra os seus objectos e espera que estes gritem de volta, que respondam ao seu berro ou que ecoem a sua voz. Isto claro, no sentido figurado. E é por isto que se abstém de representar presencialmente os seus modelos, salvo raras excepções, por recear ofendê-los. Fala-nos então do acidente como um momento inesperado de sentido, finalizando o processo da sua pintura. O que nos acrescenta ao momento a que chamámos de silêncio pode-se verificar antes da completude da obra e depois. O desconhecimento de como foi feita. Tal como uma amnésia pós-choque, o pintor não sabe como pintou, nem o que fez para que o acidente se sucedesse, nem o que poderia alguma vez fazer para repeti-lo. A singularidade deste evento é de tal ordem que é irrepetível - não no sentido de que qualquer pintura é irrepetível - no sentido em que a experiência que a originou o é.

Isto não significa que não exista um regramento necessário para que, embora cada tela surja de gritos diferentes, exista um valor de unicidade entre as peças, um objectivo comum, uma impressão comum, um assunto. Neste cenário, então, Bacon propõe-se a um veículo de expansão do seu trabalho, tal como nós nos propusemos neste com o valor da distração, que se resume à procura do acidente. Que, de resto, tem tudo em comum com a distração: na procura do inédito, do aleatório, que o objecto interfira com a prática, que o ruído interfira com a prática, que a própria

¹⁰² SYLVESTER, David - *Interviews with Francis Bacon: the brutality of fact*. Londres: Thames and Hudson, 2016. p. 11.

incontrolabilidade da tinta torne ainda mais espantoso o resultado da pintura. O acidente que não é propositado mas desejado.

Esta procura não é, mesmo assim, apenas um fascínio pela fuga à regra, pela incrível possibilidade de irracionalidade no gesto pictórico, que pode ser sempre salvo por um “encurtamento de rédeas” de um gesto mais certo, mais sóbrio. Esta procura pelo acidente vem como fuga a uma das maiores inquietações do pintor, a figuração.

A questão da figuração para Bacon é uma preocupação que emerge em qualquer discussão que dele possa ser lida. E não deixa de ser curioso, pois é-nos imediato que o trabalho do mesmo pressupõe uma análise visual de objectos concretos, fotografias, dos quais o pintor faz permanecer aquilo que os caracteriza embora deformando-os com o seu jeito pessoal subversivo, mantendo a representação dos mesmos, ainda assim, maioritariamente figurativa. Porque é que então, o pintor se descompromete deste termo e o critica?

3.3.2 Extrair a figura do figurativo

O que é necessariamente uma distinção entre a verdade e a mentira, a figura e o figurativo? Porque é que vemos, não só em Bacon, mas em vários pintores preocupados com o “excesso de figuração”? Que quer isso dizer? Eventualmente, teremos que começar esta discussão partindo do princípio de que esta categorização e as medidas qualificativas do “verdadeiro” e “falso”, no âmbito pictórico, variam de sujeito para sujeito e se, para Bacon, as suas pinturas demonstram um desvio do ilusionismo falacioso do naturalismo, para nós, na nossa percepção das mesmas, estas podem ser uma mentira contada de outra forma, uma manipulação da imagem por parte do pintor que foge à sua incapacidade de confronto com a presença humana e da representação a que ela se assemelhe. Também podem ser uma saturação do óbvio - quando o discurso pictórico começa a seguir uma norma standartizada, aborrecendo o pintor. Efectivamente não temos a capacidade universal, na percepção individual de cada um, para atribuir a uma pintura o estatuto de “verdade” ou “mentira”.

Também sabemos que há quem não contemple esta dualidade e se resuma apenas a um dos dois. Quem considera que toda a Pintura é uma mentira, especialmente a que se foca num objecto, pois representará sempre, de forma incompleta, a realidade, quem considera a Pintura como ilusão; e depois há outros que crêem que toda a Pintura é verdadeira, pois é uma realidade. Sendo a Pintura

uma realidade própria, é também, remetente a si mesma e, o que do exterior a alimenta, as formas, acabam não por ser transladadas para a tela mas recodificadas, adquirindo uma nova identidade.

O primeiro argumento a favor da “mentira” já perdeu muito terreno desde o início do Modernismo. Embora fundamentado na dualidade platónica entre *ideia* e *objecto* (uma perfeita, o outro imperfeito, uma pura e o outro maculado), falha em acreditar que, mesmo que a divisão platónica possa ser válida neste cenário, o processo da Pintura é um caminho rumo ao *objecto* disfarçado de *ideia*. É, ou poder ser segundo esta lógica, uma tentativa de resgatar algo da *ideia*, no *objecto*. Por isso, falamos no segredo. O segredo é o instante onde a *ideia* transparece clara na percepção do *objecto* e da pintura. É uma chance de resgate.

Bacon dá outro argumento. Para o pintor, mais real é a pintura quanto mais real é a experiência dela, enquanto imagem. Este quer abrir um túnel que canalize directamente as suas figuras ao sistema nervoso de quem as contemple, por isso, caminha sobre uma linha ténue entre figuração e abstracção, sabendo que esta última tendencialmente remeterá para o exercício meramente estético ou para “emoções indisciplinadas”. A figura torna-se então inevitável ao pintor para se manter o assunto.

Falávamos do *real*. Como é que então, uma figura pintada ou desenhada pode ser real, se remete para si mesma? Se é uma realidade pictórica, que ponte há com a realidade visível? Efectivamente a figura não é o *objecto*, é ela própria. Mas a propriedade que a faz abrir caminho à nossa sensibilidade é o seu poder de *sugestão*.

A sugestão é a estrada que percorre desde a pintura até à experiência, levando a um diálogo activo individual. A sugestão sugere ambiguidade, ou talvez ambivalência. É a capacidade de qualquer um poder fazer da pintura a sua experiência individual, em vez de sofrer de uma condescendência narrativa, dando razão mais uma vez, à crítica de Gilles Deleuze sobre Bacon: “A pintura não possui nem um modelo para representar, nem uma história para narrar.”¹⁰³

Identificamos em Bacon uma estratégia de isolamento da figura no espaço, para evitar esta narrativa: “ A Isolação é, por isso, o meio necessário, porém não suficiente, para quebrar com a representação, interromper o narrativo, escapar a ilustração, para libertar a figura: cingir-se ao facto”.¹⁰⁴

¹⁰³ DELEUZE, Gilles - *Francis Bacon: A lógica da sensação*. cit., p.2.

¹⁰⁴ *Id. Ibid.* p.3.



Fig. 50 - Henri Michaux, Sem título, 1974. Tinta da china s/ papel. 72x102 cm. Colecção Privada.

O facto, dentro desta lógica que temos vindo a construir, é o tal resgate da ideia, a captura do “facto real vivo”¹⁰⁵. O facto pode vir de uma procura *da* sua existência, como vemos em Bacon, ou de uma procura *na* sua existência como, por exemplo, vemos no curioso caso de Henri Michaux. Neste último vemos um artista que foca a procura dos seus desenhos numa “investigação cega”, uma procura pelos “movimentos invisíveis, revelando-os”¹⁰⁶.

Esta questão do facto, que é o segredo desvendado, ou uma fracção dele, tem necessariamente um caminho aberto à nossa consciência também pela sua temporalidade. Um desenho, uma pintura que desvendam a forma do objecto no seu momento de verdade, funcionam como lume brando no nosso olhar: obrigam-no a trabalhar desde o impacto até ao facto.

Bacon não é, contudo, pioneiro desta perspectiva pictórica. Não é que a tenha retirado de algum outro artista directamente, todavia constrói estas regras, ou melhor, vai-se regravando a par com o seu trabalho, que vai exigindo respostas.

¹⁰⁵ SYLVESTER, David - *Op. cit.*, p.66.

¹⁰⁶ REGO, Domingos - *O gesto primordial*. cit., p.19.

“Conteúdo é um vislumbre de algo, um encontro como um flash. É um muito pequenino - muito pequenino conteúdo (...) este conteúdo podia tratar quase qualquer coisa que poderia acontecer.”¹⁰⁷

Quando de Kooning comenta o seu trabalho em 1963, a David Sylvester em entrevista, descreve uma situação muito parecida ao chamado facto. Acrescenta-lhe uma característica, o conteúdo. Relativamente ao facto, Bacon contentava-se em correr directamente ao segredo do objecto, torturando-o até que este confessasse, já de Kooning crê que, antes disso, há que querer achar a substância do mesmo, dando razão à máxima de Goethe.

Por fim, colmatando uma possível reconstrução do que pode vir a ser o “facto”, já refigurado por nós, atentamos à procura de Alice Neel que faz questão em diluir a sua presença, em diminuir o seu “eu” para se identificar ao máximo com os seus modelos, procurando, de uma forma mais radical, o conteúdo de que de Kooning falava, afirmando que este é o seu “bilhete para a realidade”¹⁰⁸. Desta sua viagem mostra que a maneira de obter o segredo tão procurado é através da honestidade. Conta-nos que lhe perguntou uma vez o seu psicólogo - “ porque é assim tão importante ser tão honesto na arte?” - ao qual esta responde - “não é assim tão importante, é apenas um privilégio.”¹⁰⁹

3.4 Na verdade

A verdade pode ser uma construção linguística, científica, empírica ou especulativa, subjectiva (introduzimo-la nestes termos para não enveredarmos por um caminho às profundezas daquilo que é caracterizável como verdadeiro e do que caracteriza, que constitui um caminho verdadeiramente labirintico, onde tropeçaremos na própria linguística da formulação de cada argumento que se pronuncie sobre esta matéria).

Falamos da verdade no campo das artes visuais, de onde distinguimos a Pintura e o Desenho como veículos onde incidiremos a nossa apreciação. A verdade é uma atribuição humana. Tal como

¹⁰⁷ DE KOONING, Willem - Content Is a Glimpse: Interview with David Sylvester [1960]. In STILES, Kristine; SELZ, Peter (ed.) - *Theories and documents of Contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. cit., p.197.

¹⁰⁸ NEEL, Alice - *Op. cit.*, p. 213.

¹⁰⁹ *Ibid.* p.214.

no campo da visão, a percepção e a verdade não são universais. Dentro do campo artístico afastamo-nos da verdade factual, preposicional, empurramo-la para fora de um círculo onde a verdade não se pode impôr, sugere-se. Mesmo assim, existe a possibilidade daquilo que é verdadeiro para o artista ser falso para quem contempla o seu trabalho e *vice-versa*. Por isso não nos interessa aqui o valor da verdade argumentativa, pois se o fosse, não sendo ao mesmo tempo universal, não poderia ser compreendida por todos.

Discutimos então sobre a verdade no sentido da honestidade. A Arte não prova argumentos mas dá a ver. Só pode aproximar-se do valor do verdadeiro se der a ver algo que se aproxima do real. Não falamos necessariamente no sentido objectual do real porque efectivamente a experiência do real passa também por todos os campos subjectivos, relativos ao sujeito (o analítico, o sensorial, o emocional, o racional, o inconsciente e o consciente), tornando a realidade do indivíduo uma multiplicidade de verdades. Mesmo assim, cabe ao artista, como já temos vindo a dizer desde o início, discernir *bem* sobre o que lhe é real, para poder então ser honesto e procurar o valor da verdade na pintura. Mas isto, contudo, não basta. Podemos ser sujeitos honestos cujo trabalho simplesmente não atinge essas propriedades. A Pintura e o Desenho têm que ser veículos da honestidade, da verdade, e não o desfecho de uma conclusão tomada interiormente.

“Devo-vos a verdade em Pintura.”, já dizia Cézanne. Seja a verdade uma maçã ou uma montanha, a experiência do encontro com estes fala mais alto. Cézanne não nos conta a história do Mont Saint-Victoire, conta a sua relação com este, ou melhor não conta, dá a ver. E mesmo assim procura, durante toda a sua vida, ser o mais fiel a si mesmo na pintura, coisa que vai descobrindo aos poucos, vai fazendo caminho. A verdade, portanto, é também um caminho, na medida em que é um mistério que exige uma aproximação gradual com a mais humilde das honestidades, com a mais vigorosa das persistências.

3.5 A Vitalidade da Obra

A verdade e o acidente, a vitalidade do acidente. A envolvência total no encontro com a realidade que faz dela uma verdade viva, um mistério para todos, um acidente para a Pintura, que pensava estar circunscrita ao seu espaço físico, tornando-se agora lugar. A procura distraída pelo

acidente, a superação do preconceito. Nada disto teria qualquer sentido se não avistasse na possível completude, a vida - essa universal a qualquer olho - a indiscutível vida.

Nenhum processo existe para se dissipar no nada. Embora o especial ênfase desta dissertação tenha sido atribuído ao processo criativo e pictórico, não seria importante se não fosse, todo ele, um esforço por tentar tornar credível a finalização do mesmo. O diálogo vivo que faz parte da construção da imagem, só tem dois possíveis rumos. Ou se cala, porque a imagem se desviou do assunto, ou continua, porque o assunto está claro e transparece na pintura. Esta sobrevivência pode incluir um número de factores: a composição da imagem, a instalação do trabalho, o título correspondente, entre outros.

Não há outra forma para ele [o artista] sentir, estudar, imaginar, para ser afectado do que por ver, por se encontrar a ele próprio fundido com a vida e comprometido com a tarefa de agarrar o momento/ a vitalidade (que está perante o mesmo), que é simultaneamente histórica e atemporal, como tudo aquilo que envolve profundamente o coração humano.¹¹⁰

A vitalidade, portanto requer vida, requer verdade. Quando uma obra atinge este estado, em que consuma uma natureza vital, está completa. O momento em que isto acontece todavia não é claro. Existe sempre o sentimento de que uma obra pode sempre ser levada ainda mais longe. Por vezes, no engano deste sentimento, ultrapassa-se o ponto de completude da obra e esmiuça-se a imagem, retirando-lhe o mistério que a torna sempre fresca e atemporal.

Há outro ponto que necessitamos ainda rectificar. A obra viva, que se serve da realidade do pintor e portanto da honestidade do mesmo (que a torna verdadeira), não é uma transposição da realidade como a reconhecemos na experiência quotidiana, para a pintura. A Pintura, por ser uma realidade outra, como já esclarecemos, é a extensão disso que, por sublimação, regista esse lugar. O erro, muitas vezes, está no artista que pensa estar a transpor algo quando, na verdade está a rumar às profundezas desse algo.

Francisco Calvo Serraller apontava sobre os desenhos de António López García, um recato singular que o pintor não demonstrava na pintura. Por sua vez, comenta como esses desenhos nos mostram mais profundamente um valor de honestidade, uma maior compreensão da vontade do pintor.

¹¹⁰ GUTTUSO, Renato - On Realism, the Present, and Other things [1957]. In STILES, Kristine; SELZ, Peter (ed.) - *Theories and documents of Contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. cit., p.179.

No desenho, lida-se com a verdade sem quaisquer truques ou cenários (maquetes). Não porcausa do mero acto do desenho, uma técnica que pode ser dominada como qualquer outra, mas porque envolve comparativamente mais riscos; por um lado, aproxima-se desavergonhadamente do núcleo das coisas, mas, por outro, vai directamente às profundezas da alma do artista. (...) Deixa a realidade nua e estremecida (...) Pela sua própria natureza, o Desenho foge ao espetacular.¹¹¹

Infelizmente, esta questão da vitalidade não é percepcionada por todos. Lucian Freud confessa, no fim do seu texto com indicações a todos os pintores, que, embora sempre que pinte seja movido pela sensação de que está a criar vida, admite que quando dá o retrato por terminado, desilude-se por ver que não passa de uma imagem.¹¹²

Ora, nestas circunstâncias, Lucian Freud perde o sentido de ser pintor, por crer que estaria a criar vida humana quando na verdade seria e será apenas e somente uma pintura. Mas aquilo que é um “apenas” para este pintor, para nós é uma multitude, é um tudo, é, como dizíamos, uma “vida outra”, mesmo assim, vida. Que vida é esta?

3.6 A Terceira Entidade

Até hoje, fora os recursos tecnológicos que possam vir a tornar possível tal hipótese, ninguém ouviu uma pintura a falar. Ninguém a viu mexer, nunca ela, por iniciativa própria, tocou em alguém ou lhe deu um abraço; também nunca nenhuma pintura bateu em alguém, lhe deu um sermão ou uma sova; nunca ouvimos uma pintura a cantar, a pregar, ou a entrar no parlamento para dizer das suas; nunca uma pintura viajou ao espaço e voltou para contar a experiência; nem nenhuma pintura, presumimos, entrou em guerra, nas tropas napoleónicas, ou no escritório de grandes ditadores. A Pintura nunca fez tais coisas. A Pintura é possivelmente essas acções, sem as ser ao mesmo tempo. Dá-as a ver, ou melhor, sugere-as. Contudo, o que ela é depende do que o que o observador é.

¹¹¹ CALVO SERRALLER, Francisco; LÓPEZ GARCIA, António - “*Drawing the unnameable*”. In António López Garcia: *drawings*. Madrid:TF. Editores, 2010. p.42.

¹¹² “O momento de felicidade completa nunca acontece na criação de uma obra de arte. A promessa dela é sentida durante o acto da criação mas desaparece à medida que se aproxima a completude da obra. Pois é aí que o pintor se apercebe que é apenas uma imagem, aquilo que está a pintar. Até aí ele havia quase se atrevido a desejar que a pintura viesse a ganhar vida.” - FREUD, Lucian - *Op. cit.*, p.23.

Mesmo assim há algo que já afirmámos - que a Pintura é uma “coisa outra”. Por ser como é, pode ser várias coisas sempre, porque sendo pintura viva, vai-se renovando ao olhar toda a vez que o mesmo a contempla. Escavemos então mais fundo, à matéria do Retrato. Que é que é o Retrato? Quem representa? Se não é a realidade, ou seja, o sujeito A ou B; se é uma realidade outra, de quem é a individualidade que porta o rosto retratado?

É simples. A individualidade, neste caso, pertence àquilo que chamamos de *terceira entidade*.

A terceira entidade segue-se à primeira que é a do pintor (a que já lá estava na tela à mais tempo) e à segunda que é a do modelo. Ao mesmo tempo é cada uma das duas que a precedem, como é também as duas em conjunto como não é nenhuma das duas.

Enquanto retratado por Lucian Freud, Martin Gayford questionava-se sobre a essência deste exercício, sobre o que era o Retrato Contemporâneo e que seria a figura que estava a ser construída naquela tela. É ele que nos introduz a este termo da nova entidade:

E mesmo assim, talvez o verdadeiro assunto de um retrato seja o intercâmbio entre pintor e sujeito- o que o modelo conscientemente ou inconscientemente revela, e o que o artista apanha. Destas sessões vem, com sorte, uma nova entidade: a imagem que vigora e falha- isto é, que vive na memória humana ou desaparece- de acordo com o poder que tem como obra de arte.¹¹³

Assim, quer sobreviva à memória humana ou não, pois a obra no fim vive e muitas vezes continua extensos anos após a morte de quem a concebeu, a obra passará a ser esta entidade desvinculada do seu contexto, com toda a liberdade que uma filha tem em sair de trás das saias da mãe para ser ela própria. Claro que, mesmo assim, salvo raras excepções, nunca se livrará do apelido.

¹¹³ GAYFORD, Martin- *The Man with a Blue scarf: on sitting for a portrait by Lucian Freud*. Londres: Thames & Hudson, 2010. p.20.

Conclusão

“O ensaio perfeito nunca foi escrito, pela simples razão de que, na verdade, esse ensaio nunca terá sido escrito. Os homens tentaram escrever algo para descobrirem o que esse algo é suposto ser. Neste aspecto, o ensaio é um produto moderno típico e está repleto do futuro e do louvor próprios da experiência e da aventura. (...) O drama e a epopeia podem ser considerados como a vida ativa da literatura; o soneto ou a ode, a vida contemplativa. O ensaio é a piada.”¹¹⁴

Finalizamos como iniciámos esta dissertação, reflectindo sobre a natureza de um ensaio. Quando falamos de um corpo de trabalho em expansão, ou de um olhar em expansão através da atitude da distração, falamos necessariamente de uma precipitação a uma dispersão do conhecimento, uma insatisfação por qualquer resolução que não aquela de dar vida às pinturas elaboradas. Esta dissertação como ensaio deambula sobre todas as galáxias formadas neste universo em expansão e não se prende com nenhuma. Reflete sobre, questiona sobre, experimenta falar sobre. Por isso adquire o carácter de uma “piada” levada muito a sério, não fosse a mão que a escreve leve e volátil, não prestando tanta atenção ao significado de cada palavra mas ao tom da conversa que vai crescendo.

O projecto que aqui se apresenta não é um projecto finalizado. É, por assim dizer, um lançamento de um enunciado, de uma problemática, onde a resolução não é o objectivo, o objectivo é a experiência, a aventura, como nos revela Chesterton. Escrever sobre estas últimas é gozar da acção inédita a que nos propusemos, é o sal que permite saborear os desafios que surgem no *atelier*. Percorramos agora uma leitura breve dos pontos que marcaram esta dissertação.

No início desta insiste-se muito na questão da vontade que transborda e do assunto que edifica a mesma. Durante o primeiro capítulo, estas forças motoras ganham destaque a par da forma como se identificam, sob sintomas. Estes já nos podem ser mais úteis visto que refletem uma leitura da realidade actual no meio da produção artística, assumindo um carácter mais impessoal, mais lato.

Ao realizarmos que dos tempos actuais surgem problemáticas do foro social e da percepção quer visual, quer identitária, surge como tema a necessidade em utilizar, reflectir e questionar as alterações subtis mas profundas que vão penetrando a humanidade sob esta aceleração tecnológica do princípio do séc. XXI. Este tópico contudo, à medida que vamos aprofundando o seu significado e a sua amplitude no conflito da interação humana, permite entender que se manifesta apenas como

¹¹⁴ Chesterton - *Op. cit.*, p.21.

a “ponta do *iceberg*”. Tendo a investigação teórica começado a seguir ao início da prática que, por sua vez, procurava entender o confronto humano e a necessidade que tem perdurado ao longo dos tempos em expressá-lo através da Pintura, descobrimos que não é a Revolução acelerada deste início de século que vem a espoletar a necessidade de olhar o rosto do outro e entender a transformação que essa acção incute num pintor, ou simplesmente num sujeito. O primeiro sintoma que parece ser causador de toda a causa do projecto artístico e de investigação é, então apenas erguido como um primeiro enunciado. Vem apenas então estabelecer que há algo em mudança na nossa percepção, na capacidade concentração e de despende de tempo. Olhamos de forma diferente, organizamos a soma sensorial de uma experiência de maneira diferente, definimo-nos através de critérios e fontes diferentes.

Por termos referido estas alterações, somos agora capazes de identificar o que perdurou nas características do olhar. Entendemos melhor o que lhe é mais natural. Ainda que processemos a informação visual de forma diferente, o olhar vai sempre conter duas características incontornáveis. A sua incontornabilidade e o seu instinto de reconhecimento de corpos. Procurará sempre encontrar corpos nos espaços, primordialmente os humanos e, conseqüentemente procurará rostos. Este factor revela-se muito importante na construção da nossa busca auto-identitária em termos espaciais (onde me situo entre outros), sociais (como me comporto entre outros), ou existenciais (quem sou entre outros). Retirando deste último termo a premissa de que só nos conhecemos quando nos damos a conhecer, isto é, só existe o *eu* quando existe o *outro*, podemos encontrar no rosto um *apelo* ao encontro próprio e exterior. Assim o Retrato também é um *apelo*, ou vive deste último.

“O retrato é um *apelo*. Olhamos e somos olhados de volta. Oferece-se e interpela-nos - assim nos deixemos incomodar”¹¹⁵. Ao percorrermos o sub-capítulo “Heranças do Retrato”, podemos encontrar diferentes apelos aos quais damos o nome de “lugares poéticos”, de artistas que se vão desmembrando contingências meramente utilitárias, como é o “retrato de efigie”, cada vez mais ao encontro da sua vontade.

“O retrato é o *elogio da aparência*. Mas um rosto não se faz da soma do seu visível, implica sempre uma excedência e algo de intocável, que não podemos possuir: *noli me tangere!* Não me detenhas”¹¹⁶. A excedência é a característica privilegiada do Retrato que, por sua vez provém de um encontro que faz este apelo colidir com uma realidade rica e repleta de inúmeras possibilidades. Para ganhar acesso a este privilégio estabelecemos três pontos transversais à investigação teórica e

¹¹⁵ Museu Nacional de Arte Antiga - *Do tirar polo natural: Inquérito ao Retrato Português*. Lisboa: DGPC/ MNAA, INCM, 2018. ISBN 978-972- 27- 2697-9. p.1.

¹¹⁶*Id. Ibid.*, p.2.

prática. O primeiro consiste em tornar o *atelier* um espaço aberto e tornar, consequentemente o artista anfitrião. O segundo consiste em entender a empatia como um exercício rico para a construção de um retrato. Por fim o terceiro consiste em adoptar o estado de distração como algo que permite deambular entre os primeiros dois pontos, alternando este estado com o sempre necessário estado de concentração, apenas descentrando este último de um foco pré-definido, permitindo por fim, que a percepção actue de forma natural sobre um ambiente activo, cheio de informação. A distração torna-se então o assunto teórico, uma vez que já existia no trabalho pictórico. À medida que desenvolvemos este assunto vamos entendendo a sua importância nos estudos visuais, esta tantas vezes descartada, e vamos verificando a sua utilidade nos resultados das pinturas elaboradas neste projecto.

A distração surge então como uma adaptação do direccionamento da mente à excedência da experiência do confronto humano e com ela surge um possível descompromisso com a ideia que precede a esta experiência. Permite “destruir o que precedeu”¹¹⁷. Não deixa porém de procurar resgatar do objecto ou da sua presença no espaço do *atelier*, a vontade que precede, que é todavia difusa, até que o processo da Pintura vá revelando, pouco a pouco, do que se tratava esta pulsão. Tal como um segredo, ou um acidente talvez. Ou a vemos revelar-se ou esbarramos nela.

Perto do final damos conta de que existe algo de grande relevância na audição, na forma como esta “arrebata a forma”¹¹⁸, que participa na excedência de que temos vindo a falar.

Enfim, dados todos estes factores que demarcam o processo até aqui levado, surge uma questão importante. Qual o momento em que se declara uma pintura como terminada? Num processo tão inconstante como este, qual a solução pictórica, como sabemos que já lá chegámos?

Para entender melhor este momento, temos que compreender verdadeiramente o que se tem vindo a construir sob a noção de um retrato expandido. É que a própria identidade que ali se apresenta é excedente das duas que a formaram (o pintor e o modelo). É uma 3ª entidade.

Assim, entendendo por fim que a pintura não se refere nem ao *eu* nem ao *outro*, mas a um encontro de duas realidades formando uma inteiramente nova, compreendemos que a pintura terá que ser uma realidade em si, uma vida, que terá que valer por si mesma, falar por si mesma. No momento em que este parece ser o estado da tela, declara-se a mesma como terminada.

Falar do *encontro* na Pintura é um desafio que poderia ter obtido respostas diferentes. Não existem apenas encontros físicos, do olhar do eu com o outro, sob a forma de um retrato, estando

¹¹⁷Appel - *Op. cit.*, p.199.

¹¹⁸Nancy - *Op. cit.* p. 12.

naturalmente na presença de um outro. Existem outras formas de abordar esta necessidade fundamental humana. Aquela a que nos propusemos, neste projecto, é no entanto, a que poderá rumar ao sentido mais básico da interação e da percepção visual.

Quando falamos na distração do pintor, referimos uma forma de usar um suposto defeito a nosso favor, de maneira a que, numa vastidão de informação sensorial, seja ela visual, auditiva, táctil, saibamos ver a imagem maior. Sujeitamo-nos à acção. Tudo isto contudo, vem a trazer diversos problemas.

O primeiro trata-se da linguagem pictórica. Ao divagarmos por um ambiente que se transforma com cada presença de cada modelo, ao sujeitarmo-nos ser transformados por estes, adquirimos um comportamento diferente face a cada tela. Cada tela é uma oportunidade incomparavelmente nova e com esta realidade inédita construímos uma linguagem que só a ela diz respeito. Isto, se todos os critérios aqui redigidos fossem levados à letra. A questão do pudor vem a socorrer aqui o que seria uma descaracterização do próprio pintor. Isto é, a permanência da interioridade do mesmo é fulcral para se deixar ser um veículo de empatia. Interessava ir mais a fundo nas presenças do quotidiano neste caso. Mesmo assim o projecto continua a cair no risco da incoerência visual, pois esse nunca seria um objectivo concreto. Divergem os tamanhos, as composições, a espessura da tinta e os materiais. A paleta, essa, vai estabelecendo pontes, o desenho também, não fossem todas as pinturas desenvolvidas no mesmo espaço nem todos os desenhos elaborados pela mesma mão.

O segundo problema recai sobre o plano expositivo. Como dar sentido a todas estas telas, quais as relações que estabelecem umas com as outras visualmente, como podem elas conviver umas com as outras dentro da sua singularidade? Qual o espaço que melhor se adapta a elas? O propósito deste corpo de trabalho não é necessariamente o de ser exposto como um todo. Haverá lugares-comuns e associações entre cada pintura, o que torna possível formular diversas propostas expositivas diferentes.

Posteriormente, o que fazer quando somos assoberbados com mais informação que aquela que esperávamos? Felizmente tudo aqui se narra como uma aventura, como dizíamos, uma “piada” levada a sério. O humor é apenas outra forma de contar a mesma história, onde poderia haver frustração, existe oportunidade. Esta é uma das únicas respostas que podemos enunciar, com todos os desafios que esta possa traduzir.

Assim, não se elevam verdades neste trabalho, apenas um desejo de encontrar um sentido de verdade na Pintura. “Devo-vos a verdade em Pintura”¹¹⁹. O que será que queria dizer Cézanne com esta afirmação?

“Abram-se as portas no novo *atelier*!

Dá alguma pena olhar para as paredes brancas, tão ingénuas, mal elas sabem! Retirei-me do contexto atribulado do último atelier o que quer dizer que algo vai mudar no meu trabalho. Agora divido o atelier com apenas um artista, que é escultor ainda para mais! De qualquer forma o Zé decidiu que gostaria de começar a pintar e de facto pintou qualquer coisa. Apenas essa coisa não correu muito bem, findou-se, ficou como um marco de uma falha na parede ainda branca do atelier. Lentamente aprendemos a ignorá-la no nosso campo de visão. Já havia começado a pintar o Zé enquanto pintava quando este desistiu de o fazer. A tela dele tornou-se num fantasma na minha pintura tão naturalmente que só agora quando comecei a escrever é que o percebi. Chamámos a minha pintura sobre esta acção como “Zé’s crappy painting” como uma celebração e um assumir das muitas falhas que marcam um trabalho artístico.

Creio que neste espaço vou poder desfrutar da pintura com mais calma e, continuando a vontade que me guia, pode ser que o assunto se adapte. *I Think I’ll like it here!*”



Fig. 51 - *Zé's crappy painting* (detalhe).

¹¹⁹ Cit. Por Pomar - *Da Cegueira dos Pintores*, cit., p. 87.

Anexo

As vítimas de maus retratos

“... depois de tantos retratos, surgiu a dúvida de como se iria chamar esta série. Lembrei-me então do início de tudo, quando o Vasco se declarou com humor, enquanto modelo, uma vítima de maus retratos. Esta expressão pareceu-me sempre estranhamente adequada.”¹²⁰

¹²⁰ *Diário de Bordo*, 3.06.2018.



Imagem 1- *Isabella in motion*, 2017. Acrílico e carvão s/ tela, 218x 397 cm.



Imagem 2 - *Ana's in the corner (pouding)*, 2017. Óleo, pastel e cola branca sobre tela, 80x60cm.



Imagem 3 - *A tese da Rita*, 2017. Óleo, acrílico, cola e pastel seco sobre papel, 130x90cm.



Imagem 4 - *Leonor de lenço azul*, 2017. Óleo sobre prancha, 50x40cm.



Imagem 5 - *Pai Vasco*, 2017. Óleo sobre tela, 40x30cm.



Imagem 6 - *Desculpa, vou-me calar!*, 2017. Óleo sobre tela, 40x30cm.



Imagem 7 - *Entrevista a um cego*, 2017. Carvão sobre papel, 100x70cm.



Imagem 8 - *Pôr tudo a retratos limpos*, 2018. Óleo e lápis de cor sobre tela, 92x73cm.



Imagem 9 - *Vasco*, 2018. Óleo e pastel sobre tela, 92x73cm.



Imagem 10 - *José Sotomayor*, 2018. Óleo sobre tela, 24x18cm.



Imagem 11 - *Desculpa*, Beatriz, 2018. Camada de óleo e cola branca, 55x46cm.



Imagem 12 - *Rubens*, 2018. Óleo, carvão e cola branca sobre tela, 50x40cm.



Imagem 13 - *Gerardo, mal-criado*, 2018. Carvão sobre papel, 90x70.



Imagem 14 - *Francisco Sotomayor*, 2018. Óleo sobre tela, 80x60cm.



Imagem 15 - *Maigode!*, 2018. Óleo e cola branca sobre tela, 90x70cm.



Imagem 15 - *A very still Beatriz*, 2017. Óleo sobre tela, 50x40cm.



Imagem 17 - *Bé*, 2018. Óleo sobre tela, 50x40cm.



Imagem 18 - *O ensaio*, 2018. Óleo sobre tela, 50x40cm



Imagem 19 - *60 peças da Luísa*, 2018. Óleo sobre tela, 50x40cm.



Imagem 20 - *Maria Dowens*, 2018. Óleo sobre tela, 50x40cm.



Imagem 21 - *O ar é de todos*, 2018. Carvão e óleo s/ papel, 70x50cm.



Imagem 22 - *Clemilson na torre da Fiona*. Óleo s/ tela, 100x 80 cm.



Imagem 23 - *Das Marias, a Costa*, 2018. Óleo sobre porta de madeira, 90x90cm.



Imagem 24 - *Das Marias, a Botto*, 2018. Óleo sobre porta de madeira, 90x90cm.



Imagem 25 - *Zé's crappy painting*, 2018. Óleo sobre tela, 120x80cm.

Bibliografia

AA.VV. - *Arte do séc. xx: Vol. I*. Colónia: Taschen, 1999.

APPEL, Karel - My painting is like a rocket [1955]. In STILES, Kristine; SELZ, Peter (ed.) - *Theories and documents of Contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

AMIRSADEGHI, Hossein; EISLER, Maryam - *Sanctuary : Britain's Artists and their studios*. Londres: Thames and Hudson, 2011.

ANTUNES, Alberto; ESTANQUEIRO, António; VIDIGAL, Mário - *Dicionário Breve de Filosofia*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

BECKMANN, Max - Letters to a Woman Painter [1948]. In STILES, Kristine, SELZ, Peter (ed.) - *Theories and documents of Contemporary: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

BÍBLIA vol.1, NOVO TESTAMENTO: OS QUATRO EVANGELHOS. Introd. ,Trad. Do grego e notas de Frederico Lourenço. 1ª ed. Lisboa: Quetzal Editores, 2016.

CALVO SERRALLER, Francisco; LÓPEZ GARCIA, António - “*Drawing the unnameable*”. In *António López Garcia: drawings*. Madrid: TF. Editores, 2010.

CÉZANNE, Paul - Letters to Emile Bernard. In HARRISON, Charles; WOOD, Paul (ed.) - *Art in theory 1900-1990: An Anthology of changing ideas*. Ed. Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell, 1992.

CHESTERTON, Gilbert Keith - *Ficar na Cama e Outros Ensaios*. Trad. Frederico Pedreira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016.

DAVIES, Penelope J. E.; DENNY, Walter B.; HOFRICHTERH, Frima Fox; JACOBS, Jason; ROBERTS, Ann M.; SIMON, David L. - *A Nova História da Arte de Janson: a Tradição Ocidental*. Trad.Marta Daniel Dias. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DE CARS, Laurence - *Échos réalistes chez Lucian Freud in L'atelier: Lucian Freud*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2010.

DELEUZE, Gilles - *Francis Bacon: A lógica da sensação*. Nova Iorque: Continuum, 2003.

DE KOONING, Willem - Content Is a Glimpse: Interview with David Sylvester [1960]. In STILES, Kristine; SELZ, Peter (ed.) - *Theories and documents of Contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

ELKINS, James - *The object stares back*. Nova Iorque: Harvest Book Harcourt, inc., 1996.

What Painting is. Nova Iorque: Routledge, 2000.

FREUD, Lucian - Some Thoughts about Painting. *Encounter III* [online], no. 1 (Julho 1954), 23-24 [consult. 12.12.2017]. Disponível em <http://www.unz.com/print/Encounter-1954jul-00023/Contents/>

GAYFORD, Martin- *The Man with a Blue scarf: on sitting for a portrait by Lucian Freud*. Londres: Thames & Hudson, 2010.

GIL, José – O Retrato. In MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN - *Acerca das origens do Retrato Moderno in A arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang von - The Maxims and Reflections of Goethe [eBook]. Trad. Thomas Bailey Saunders. Nova Iorque: The Macmillar Company, 2010 [consult. 21.06.2018]. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/33670/33670-h/33670-h.htm>

GUTTUSO, Renato - On Realism, the Present, and Other things [1957]. In STILES, Kristine; SELZ, Peter (ed.) - *Theories and documents of Contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

HUYGHE, René - *Diálogo com o visível*. Venda Nova: Bertrand, 1994.

HEIDEGGER, Martin - *El arte y el espacio*. Trad. Jesús Adrián Escudero. Barcelona: Herder Editorial, 2009.

KITSON, Michael- *Rembrandt*. . Nova Iorque: Phaidon Press Inc. 3ª ed. colecção Colour Library. 1992.

LIEBER, Edvard – *Willem de Kooning: reflections in the studio*. Nova Iorque: Harry N. Adams, 2000.

LHOTE, Jean-François- *Acerca das origens do Retrato Moderno*. In MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN - *A arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

MOURA, Leonel - *Livro do desassossego Tecnológico*. Lisboa: LxXI edições, 2010.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA - *Do tirar polo natural: Inquérito ao Retrato Português*. Lisboa: DGPC/ MNAA, INCM, 2018. ISBN 978-972- 27- 2697-9.

MUÑOZ CARRIÓN, Antonio – La creación colectiva: producción, comunicación y vivencia. In *La actitud del artista*. (pp.157-196) Madrid: Clepsidra Ediciones, 2015.

NEEL, Alice - Art is a Form of History: Interview with Patricia Hills [1983]. In STILES, Kristine, SELZ, Peter (ed.) - *Theories and documents of Contemporary: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

NANCY, Jean-Luc - *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

PIPER, David - *European Portraits 1600-1900*. Chicago: Art Institute of Chicago, 1978.

POLLIT, Ben - *Géricault : [online] Portraits of the insane*. [Consult. 25.06.2018, 14:23] disponível em <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-france/a/gericault-portraits-of-the-insane>

POMAR, Júlio - *Da cegueira dos Pintores*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1986. *Então e a Pintura?* Lisboa: Dom Quixote, 2002.

REGO, Domingos - O gesto primordial. *In As Idades do Desenho*. Lisboa, 2015.

RILKE, Reiner Maria - *Cartas a um jovem poeta*. Vila Nova Famalicão: Quasi, 2008.

SCHOPENHAUER, Artur - *The World as Will and Representation*, vol.II [e-book]. Trad. E. F. J. Payne. Nova Iorque: Dover Publications [citado em 17.06.2018]. Formato PDF. Disponível em <https://digitalseance.files.wordpress.com/2010/07/32288747-schopenhauer-the-world-as-will-and-representation-v1.pdf>

SMIHULA, Daniel- The Waves of the Technological innovations of the modern age and the present crisis as the end of the wave of the informational technological revolution. *Studia Politica Slovaca* [online], vol.1, nº2 [2009], p. 39. [Consult. 24 Jun. 2018]. Disponível em https://www.sav.sk/journals/uploads/04121424SPS_1_2009_%20D%20Smihula.pdf.

SOMMER RIBEIRO, José – *Pierre Bonnard*. Lisboa: Fundação Arpad Szenes- Vieira da Silva, 2011.

STIMILLI, David - *The face of immortality: physiognomy and criticism*. Nova Iorque: State University of New York Press. 2005.

SYLVESTER, David - *Interviews with Francis Bacon: the brutality of fact*. Londres: Thames and Hudson, 2016.

TECEDEIRO, André - *O número de Strahler*. Lisboa: Editora do Lado Esquerdo, 2010.

TILLICH, Paul- Each Period Has Its Peculiar Image of Man [1959]. *In* STILES, Kristine, SELZ, Peter (ed.) - *Theories and documents of Contemporary*. Berkeley: University of California Press, 1996.

VALLI, Marc; DESSANAY, Margherita- *A Brush with the Real: figurative painting today*. Londres: Laurence King Publishing, 2014.

WELLINGTON, Hubert (ed.) - *The Journal of Eugene Delacroix*. Trad. Lucy Norton. 3º edição. Londres: Phaidon Press, 1995. (Coleção Arts and Letters).

Índice de Ilustrações

Todas as figuras e imagens reproduzidas neste documento são da autoria de Mafalda de Oliveira Martins, à excepção de:

Fig.8 - Goustave Courbet, *O atelier do Pintor: alegoria real determinando 7 anos da minha vida artística e moral*, 1854-1855. In *histoire-image.org* [citada a 27.04.2018] disponível em <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/courbet-peintre-realiste-societe>

Fig.9 - Lucian Freud, *Rapariga sentada no portão do sótão*, 1995. In *theartstack.com* [citada a 26.04.2018] disponível em <https://theartstack.com/artist/lucian-freud/girl-sitting-attic-doo>

Fig.10 - Lucian Freud, *Dois lutadores japoneses ao pé do lavatório*, 1983. In *artic.edu* [citada a 26.04.2018] disponível em <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/70185>

Fig. 14 - *Alexandre, o Grande*, séc. II – séc. I A.C. In *britishmuseum.org* [citada a 9.05.2018] disponível em http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=1612920373&objectid=460442

Fig. 15 - Cristo Pantocrator, VI n.e.. In *la-croix* [citada a 9.05.2018] disponível em <https://www.la-croix.com/Journal/Christ-Pantocrator-2017-05-19-1100848642>

Fig. 16 - Duccio, *Virgem e Menino*.ca. 1300. In *artchive.ru* [citada a 9.05.2018] disponível em https://artchive.ru/artists/617~Duchcho_di_Buoninsinja/works/376388~Madonna_s_Mladentsem_Madonna_Stroganova_Madonna_Stokle

Fig 17 - Hans Memling, volante direito do díptico de Martin van Nieuwenhove, 1487. In *hansmemling.org* [citada a 9.05.2018] disponível em <http://www.hansmemling.org/Portrait-Of-Maarten-Van-Nieuwenhove.html>

Fig.18 - Jacopo Tintoretto, *Retrato de um Senador*; ca. 1570. Cortesia do Museu Nacional Thyssen Bornemisza, Madrid.

Fig.19 - Jan Van Eyck, *Homem de Turbante Vermelho*. 1433. In *artsy.net* [citada a 9.05.2018] disponível em <https://www.artsy.net/artwork/jan-van-eyck-man-in-a-red-turban-self-portrait>

Fig. 20 - Leonardo da Vinci, *Dama com Arminho (retrato de Cecília Gallerani)*, 1489-1490. In *leonardoda-vinci.org* [citada a 9.05.2018] disponível em <https://www.leonardoda-vinci.org/Portrait-Of-Cecilia-Gallerani-Lady-With-An-Ermine-1483-90.html>

Fig. 21 - Caravaggio, *Retrato de Fra Antonio Martelli*, 1608. In *icsrizzoli.it* [citada a 9.05.2018] disponível em <http://www.icsrizzoli.it/caravaggio/image/ritratto-di-fra-antonio-martelli>

Fig.22- Artemisa Gentileschi, *Auto-retrato como alegoria da Pintura*. ca. 1638-1639. In *artsandculture.google.com* [citada a 12.05.2018] disponível em <https://artsandculture.google.com/asset/self-portrait-as-the-allegory-of-painting-la-pittura/fAHok0QVLkyJXQ?>

ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.439286297173714%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A2.808342208931665%2C%22height%22%3A1.2375239263529614%7D%7D

Fig.23- Diego Velázquez, *Juan de Pareja*, 1650. Óleo s/ tela, 81.3x69,9 cm. In *metmuseum.org* [citada a 12.05.2018] disponível em <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/437869>

Fig.24 - Diego Velázquez, *Papa Inocência X*, 1650. In *pintaraoleo.blogspot.com* [citado a 12.05.2018] disponível em <http://pintaraoleo.blogspot.com/2013/01/como-velazquez-e-bacon-pintaram.html>

Fig. 25 - Diego Velázquez, *Ferdinando Brandani (o Barbeiro do Papa)*, 1650. In *museodelprado.es* [citado a 12.05.2018] disponível em <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/ferdinando-brandani/b6dd29d3-0e43-4bce-875f-598deaf64ced>

Fig.26 - Anthony van Dyck, *Carlos I em três posições*, 1635. In *rct.uk* [citado a 12.05.2018] disponível em <https://www.rct.uk/sites/default/files/682982-1494325011.jpg>

Fig. 27 - Frans Hals, *O tocador de alaúde*, 1623. In *cartelfr.louvre.fr* [citada a 12.05.2018] disponível em http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_10384_64415_05-534962.jpg_obj.html&flag=true

Fig.28- Peter Paul Rubens, *Marquesa Brígida Spínola Doria*, 1606. Imagem cedida por The National Gallery of Art, Washington. Disponível em <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46159.html>

Fig.29- Francisco Goya, *Gaspar Melchor de Jovellanos*, 1798. Imagem cedida Museo del Prado, Madrid. Disponível em <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/gaspar-melchor-de-jovellanos/e986896f-2db4-42b5-a318-5be5ac6305ce>

Fig. 30 - Théodore Géricault, *A monomaniaca de inveja (a Hiena de Salpêtrière)*, 1808. In *mba-lyon.fr* [citada a 12.05.2018] disponível em http://www.mba-lyon.fr/static/mba/contenu/img/img-oeuvres/oe_majeures/.resize/367_450_gericault-envie.jpg

Fig.31 - James Whistler, *Arranjo em Cinzento e Preto nº 1*, 1871. In *artsy.net* [citada a 12.05.2018] disponível em <https://www.artsy.net/artwork/james-abbott-mcneill-whistler-arrangement-in-grey-and-black-no-1-whisters-mother>

Fig.32 - John Singer Sargent, *Mr. and Mrs. I.N. Phelps Stokes*, 1897. In *metmuseum.org* [citada a 12.05.2018] disponível em <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/38.104/>

Fig. 33 - Paul Cézanne, *Retrato de perfil do Tio Dominique*, 1866. In *art-cezanne.com* [citada a 12.05.2018] disponível em http://art-cezanne.com/cezanne_artworks/1866%20Portrait%20of%20uncle%20Dominique%20in%20profile%20Fitzwilliam%20Museum%20England.jpg

Fig.34 - Édouard Manet, *Um bar no Folies- Bergère*, 1882. In *courtauld.ac.u* [citada a 12.05.2018] disponível em <https://courtauld.ac.uk/gallery/collection/impressionism-post-impressionism/edouard-manet-a-bar-at-the-folies-bergere>

Fig. 35 - Paula Modersohn- Becker, *Uma velha cega*, 1899. In *the-athenaeum.org* [citada a 12.05.2018] disponível em <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=94269>

Fig.36 - Oskar Kokoschka, *Retrato de Herwarth Walden*, 1910. In *arthive.com* [citada a 12.05.2018] disponível em https://arthive.com/artists/62157~Oskar_Kokoschka/works/525951~Writer_Herwarth_Walden#show

Fig.37 - Otto Dix, *Retrato como Soldado*, 1914. In *artnet.com* [citada a 12.05.2018] disponível em http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/otto-dix3-24-10_detail.asp?picnum=22

Fig.38 - Fernand Léger, *Mulher com livro*, 1923. In *moma.org* [citada a 12.05.2018] disponível em <https://www.moma.org/collection/works/80425>

Fig. 39- Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962. In *tate.org.uk* [citada a 13.05.2018] disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>

Fig.40 - Willem de Kooning, *Reclining Man (John F. Kennedy)*, 1963. In *biblioklept.org* [citada a 13.05.2018] disponível em <https://biblioklept.org/2013/11/18/reclining-man-john-f-kennedy-willem-de-kooning/>

Fig.41 - Francis Bacon, *Portrait of Lucian Freud, Triptych*, 1966. In *Istdibs.com* [citada a 13.05.2018] disponível em https://www.1stdibs.com/art/prints-works-on-paper/abstract-prints-works-on-paper/francis-bacon-francis-bacon-three-studies-portrait-lucian-freud-lithograph/id-a_3050761/

Fig. 42 – Rembrandt, *Aristóteles com um busto de Homero*, 1653. In *metmuseum.org* [citada a 13.05.2018] disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437394>

Fig. 44 - Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003. In *olafureliasson.net* [citada 2.06.2018] disponível em <http://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH101069/the-weather-project>

Fig.46- Cy Twombly, *Leda and the swan*, 1962. In *moma.org* [citada a 16.06.2018] disponível em <https://www.moma.org/collection/works/80083>

Fig. 50 - Henri Michaux, *Sem título*, 1974. In *lempertz.com* [citada a 20.06.2018] disponível em <https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/998-1/642-henri-michaux.html>